



n° 6

abril de 2010

ISSN: 1699-4949

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

Çédille, 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 de la Embajada de Francia en España.

Çédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, nota digital o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico (*peer-review*) de al menos dos especialistas en la materia y su aceptación o no se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo de Redacción se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en la web de la revista.

En la actualidad *Çédille* se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada en el *Directory of Open Access Journal*, en *Dialnet*, en *Latindex*, en el *Zeitschriftendatenbank*, en *Google Académico*, en *REDALYC*, en el *IEDCYT* (antes *CINDOC*), en *DICE*, en *e-revist@s*, en la *Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur*, en *Open Science Directory*, en *Scopus* y en *EBSCO*. Asimismo, *Çédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias 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 originales publicados en *Çédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los artículos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores o del editor para publicarlos en cualquier otro soporte, así como para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Consejo de Redacción

Marina Aragón Cobo (Universitat d'Alacant)

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)

Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)

María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo)

Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca)

Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza)

Comité Científico 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)

Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona)

Yves-Charles Morin (Université de Montréal)

François Moureau (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

André Thibault (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida)

Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)

Alicia Yllera Fernández (UNED)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	6
ARTÍCULOS	
Gemma Andújar Moreno La intervención traductora ante la vaguedad semántica del léxico: reflexiones a partir de un ejemplo francés-español	11
Samuel Bidaud Le problème du signifié des prépositions «à» et «de» en français et dans quelques langues romanes	29
Dominique Bonnet Ces silences de la narration qui rapprochèrent Jean Giono et Juan Ramón Jiménez	42
Jesús Camarero Le rationalisme français et la théorie des émotions	52
María Isabel Corbí Sáez La Fontaine au cœur du débat entre tradition et modernité dans <i>Amants, heureux amants...</i> de Valery Larbaud	73
Flavie Fouchard Les images de la France dans <i>De Pleins pouvoirs</i> à <i>Sans pouvoirs</i> de Jean Giraudoux	95
Brisa Gómez Ángel L'ombre de la femme dans l'œuvre <i>Mourir de ne pas mourir</i> de Paul Éluard	111
Agnès Hafez-Ergaut <i>L'Immoraliste</i> : un libertaire	129
Ignacio Iñarrea Las Heras Estudio de la métrica de las canciones contenidas en <i>Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques</i> (1718)	138
Evelio Miñano Lecture et écriture dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne	164

Montserrat Morales Peco	203
Aspectos de la narración de <i>Le Grand Écart</i> de Jean Cocteau, «esa mentira que dice la verdad»	
María Pilar Saiz Cerredá	229
Henri Thomas: écriture de guerre et silence créateur ou les sources de son identité narrative	
Verónica-Cristina Trujillo González	245
Système de nomination dans <i>Les grandes marées</i> de Jacques Poulin	
Teodor-Florin Zanoaga	257
Mots d'origine amérindienne du français régional des Antilles dans un corpus de littérature contemporaine	
NOTAS DIGITALES	
Florence Gérard Lojacono	276
Créer des ressources audio pour le cours de FLE	
NOTAS DE LECTURA	
Francisco Aiello	289
Para una revisión de la <i>négritude</i>	
Lidia Anoll	295
Un duo titanesque: Silvia Pandelescu – Roger Martin du Gard	
Manuel Bruña	304
Sobre la historia de la enseñanza del francés a hispanohablantes	
José María Fernández Cardo	309
A vueltas con Samuel Beckett	
Marta Giné Janer	314
L'histoire du roman dix-neuviémiste à travers les préfaces d'auteur	
Marta Giné Janer	316
Correspondances freudiennes à fins scientifiques	
Ana Soler	318
L'espace d'une altérité fondamentale	
NOTICIAS	
José M. Oliver	322
Noticias de la APFUE (próximamente congresos, publicaciones, tesis...)	
RELACIÓN DE AUTORES	328

Presentación

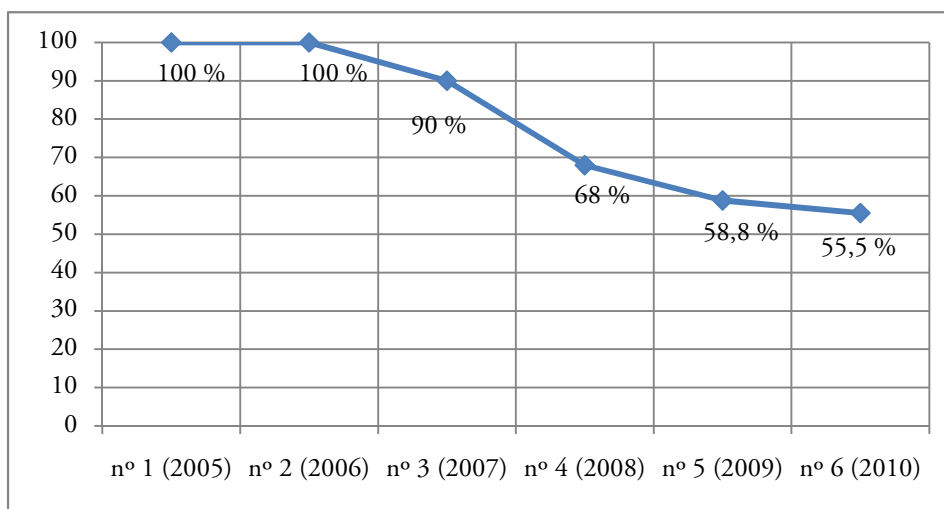
El aprendizaje que nos proporciona la andadura de *Çédille* nos lleva a plantearnos la conveniencia de disponer de ciertos medios e instrumentos que en el futuro garanticen su estabilidad y buen funcionamiento. Para ello será necesario establecer, entre otras cosas, una serie de directrices que encaucen los aspectos fundamentales de su línea editorial y que regulen el modo de constitución de sus órganos directivos y asesores, así como su vínculo con las entidades que la auspician o patrocinan. Es esta una tarea que nos hemos trazado para este año.

Por otra parte, la experiencia acumulada y el cada vez mayor auge y reconocimiento de las publicaciones electrónicas nos han animado a crear una colección de volúmenes monográficos, independientes de la numeración seriada de la revista. Para poner en marcha este proyecto, contamos ya –tras la oportuna evaluación– con una propuesta coordinada por Juan Manuel López Muñoz (Universidad de Cádiz) en colaboración con Laurence Rosier (Université Libre de Bruxelles) y Sophie Marnette (Oxford University). Esta primera monografía, cuya publicación se prevé para el próximo otoño, está compuesta por una docena de contribuciones que se reúnen bajo el título de *La circulation des discours: médias, mémoire et croyances*. Estamos convencidos de que esta colección puede ser un excelente instrumento de difusión de la investigación, sobre todo para aquellos grupos que desarrollan proyectos en nuestro ámbito de estudio, por lo que les animamos a hacernos llegar sus proposiciones y sugerencias. En breve definiremos el procedimiento de presentación y selección de propuestas, que en todo caso deberán cumplir los requisitos de rigor y calidad habituales de *Çédille*.

En la cuarta entrega de la revista ya comentamos que los organismos e instituciones encargados de juzgar la calidad de las publicaciones científicas valoran positivamente el hacer públicos, cada cierto tiempo, algunos datos relativos al proceso de evaluación (propuestas recibidas, aceptadas y rechazadas, nombres de los informantes, etc.). Teniendo en cuenta este criterio, a continuación se ofrece una tabla relativa a los trabajos que han sido objeto de revisión (es decir, artículos y notas digitales) a lo largo de estos seis años de vida de *Çédille*. Con el mismo propósito, al final de esta presentación se facilita un listado de los evaluadores que han participado en esta tarea en los últimos tres años.

	nº 1 (2005)	nº 2 (2006)	nº 3 (2007)	nº 4 (2008)	nº 5 (2009)	nº 6 (2010)	TOTAL
TRABAJOS RECIBIDOS	7	8	20	25	34	27	121
TRABAJOS PUBLICADOS	7	8	18	17	20	15	85
TRABAJOS DESESTIMADOS	0	0	2	8	14	12	36

La principal conclusión que se puede extraer de estas cifras es que la evolución de la revista va aparejada a un mayor rigor en la selección de los artículos, como puede apreciarse en la siguiente gráfica, que muestra el índice porcentual de trabajos publicados respecto a los recibidos:



Por último, queremos señalar que, a medida que la revista va siendo cada vez más (re)conocida por la comunidad científica, se constata que la solidez de los trabajos y reflexiones que llegan al Consejo de Redacción es mayor, del mismo modo que el origen de sus autores es más diverso. Estas propuestas proceden no solo de investigadores noveles, sino también de profesores de amplia y consolidada trayectoria que han visto en *Çédille* una plataforma adecuada para dar a conocer sus estudios. En cualquier caso, todas ellas están sometidas al principal criterio que rige la revista, la calidad, por el que velan el Consejo Editorial y los evaluadores que para cada ocasión son seleccionados. A todos los que intervienen en este proceso, y que contribuyen a la buena marcha de este proyecto, les agradecemos su colaboración y su concienzuda labor.

José M. Oliver

Evaluadores (externos al Consejo de Redacción) durante el periodo 2007-2010

Jorge Aguadé Bofill (Universidad de Cádiz), Antonio Altarriba Ordóñez (Universidad del País Vasco), Antonio Álvarez de la Rosa (Universidad de La Laguna), María Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro), Pilar Andrade Boué (Universidad Complutense de Madrid), Lúdia Anoll Vendrell (Universitat de Barcelona), Francisca Aramburu Riera (Universidad de Valladolid), José Luis Arráz Llobregat (Universitat d'Alacant), Belén Artuñedo Guillén (Universidad de Valladolid), María Badiola Dorronsoro (Universitat d'Alacant), Claude Benoit Morinière (Universitat de València), Esperanza Bermejo Larrea (Universidad de Zaragoza), Carles Besa Camprubí (Universitat Pompeu Fabra), Nathalie Bittoun Debruyne (Universitat Oberta de Catalunya), M^a Pilar Blanco García (Universidad Complutense de Madrid), Juan Bravo Castillo (Universidad de Castilla-La Mancha), Josefina Bueno Alonso (Universitat d'Alacant), Gracia Caballos Bejano (Universidad de Sevilla), Carmen Camero Pérez (Universidad de Sevilla), Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería), Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid), Sixto J. Castro Rodríguez (Universidad de Valladolid), Carmen Castro Castro (Universidad de Córdoba), M^a José Chaves García (Universidad de Huelva), Fidel J. Corcuera Manso (Universidad de Zaragoza), Elena Cuasante Fernández (Universidad de Cádiz), Clara Curell Aguilà (Universidad de La Laguna), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco), Arturo Delgado Cabrera (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo), Mercedes Fernández Menéndez (Universidad de Oviedo), M^a Carmen Fernández Sánchez (Universidad de Oviedo), Federico Ferreres Masplà (Universitat de Barcelona), Antón Figueroa Lorenzana (Universidade de Santiago de Compostela), Bibiane Fréché (Université Libre de Bruxelles), Juan Francisco García Bascuñana (Universitat Rovira i Virgili), Carmen García Cela (Universidad de Salamanca), M^a Jesús García Garrosa (Universidad de Valladolid), Luis Gastón Elduayen (Universidad de Granada), Francisco González Fernández (Universidad de Oviedo), Lidia González Menéndez (Universidad de Oviedo), Ana González Salvador (Universidad de Extremadura), José Luis Guijarro Morales (Universidad de Cádiz), Vicenta Hernández Álvarez (Universidad de Salamanca), Juan Herrero Cecilia (Universidad de Castilla-La Mancha), Mostaphá Jarmouni (Universitat d'Alacant), Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona), Brigitte Leguen Peres (UNED), José Manuel Losada Goya (Universidad Complutense de Madrid), Patricia Martínez García (Universidad Autónoma de Madrid), Carmen Mata Barreiro (Universidad Autónoma de Madrid), Evelio Miñano Martínez (Universitat de València), M^a Luisa Mora Millán (Universidad de Cádiz), José Luis Moreno Pestaña (Universidad de Cádiz), Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz), Patricia Pareja Ríos (Universidad de La Laguna), Lourdes Pérez González (Universidad de Oviedo), Juan Manuel Pérez Velasco (Universidad de Salamanca), Alicia Piquer Desvaux (Universitat de Barcelona), Montserrat Planelles Iváñez (Universitat d'Alacant), Doina Popa-Liseanu (UNED), María Dolores Rajoy Feijoo (Universi-

dad de Oviedo), Ignacio Ramos Gay (Universidad de Castilla-La Mancha), M^a Teresa Ramos Gómez (Universidad de Valladolid), Manuel Ramos Ortega (Universidad de Cádiz), Ricardo Redolí Morales (Universidad de Málaga), Francisca Romeral Rosel (Universidad de Cádiz), Noelia Ruiz Madrid (Universitat Jaume I), Andrés Sánchez Robayna (Universidad de La Laguna), Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida), Mercedes Sanz Gil (Universitat Jaume I), Teófilo Sanz Hernández (Universidad de Burgos), Alfonso Saura Sánchez (Universidad de Murcia), Marta Segarra Montaner (Universitat de Barcelona), Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid), Ángeles Sirvent Ramos (Universitat d'Alacant), Pere Solà Solé (Universitat de Lleida), Cristina Solé Castells (Universitat de Lleida), Elena Suárez Sánchez (Universidad de Sevilla), Javier Suso López (Universidad de Granada), Inmaculada Tamarit Vallés (Universitat Politècnica de València), Desiderio Tejedor de Felipe (Universidad Autónoma de Madrid), André Thibault (Université de Paris-Sorbonne), Mario Tomé Díez (Universidad de León), Marta I. Tordesillas Colado (Universidad Autónoma de Madrid), Estrella de la Torre Giménez (Universidad de Cádiz), Lydia Vázquez Jiménez (Universidad del País Vasco), Jacky Verrier Delahaie (Universitat Rovira i Virgili), M^a Luisa Villanueva Alfonso (Universitat Jaume I), Alicia Yllera Fernández (UNED), José Yuste Frías (Universidade de Vigo).

La intervención traductora ante la vaguedad semántica del léxico: reflexiones a partir de un ejemplo francés-español

Gemma Andújar Moreno*

Universitat Pompeu Fabra

gemma.andujar@upf.edu

Résumé

Les unités lexicales caractérisées par leur imprécision sémantique exigent un effort interprétatif considérable qui rend difficile sa traduction dans d'autres langues. Le large éventail de solutions que les traducteurs utilisent pour rendre compte des nuances de l'original vient renforcer cette idée. À partir de l'étude de l'unité lexicale *dérapiage* dans un corpus de textes spécialisés français et leurs traductions en espagnol, le travail propose une réflexion générale sur l'activité interprétative du traducteur conçue comme un procès de construction de sens.

Mots-clé: unités lexicales; imprécision sémantique; point de vue; techniques de traduction; traduction français-espagnol.

Abstract

Lexical units with fuzzy semantic borders require a considerable interpretative effort which makes difficult its translation into other languages. The great number of differently nuanced interpretations they offer is clear proof of this interpretative difficulty. Taking as a starting point the contrastive study of the French lexical unit *dérapiage* and its Spanish translations in a corpus comprising specialized texts, the paper puts forward a general reflection on the interpretative activity carried out by the translator, understood as a construction of meaning process.

Key words: lexical units; semantic vagueness; point of view; translation techniques; French-Spanish translation.

* Artículo recibido el 6/03/2010, evaluado el 18/03/2010, aceptado el 23/03/2010.

* La autora de este trabajo forma parte del grupo de investigación consolidado CEDIT (Centro de Estudios de Discurso y Traducción (<http://www.upf.edu/cedit/es/>), con número de expediente 00121, concedido por la AGAUR de la Generalitat de Catalunya.

0. Introducción

Las unidades léxicas de contornos semánticos difusos, al poner sobre el tapete la capacidad de las palabras para actualizar un amplio abanico de matices semánticos, plantean evidentes dificultades interpretativas en el proceso de traducción, como demuestra la multiplicidad de soluciones traductorales que suelen plasmarse en los textos traducidos. El acto interpretativo propio de la traducción está estrechamente vinculado con la configuración mental que el traductor reconstruye a partir de las piezas lingüísticas que forman el texto, así como del contexto en el que se inscribe dicho texto en tanto que unidad comunicativa. En esta operación cognitiva todos los elementos están cuidadosamente engarzados y el valor que asigne el traductor a cada pieza lingüística estructurará y determinará el sentido de las demás. Por consiguiente, cualquier desajuste en alguno de los eslabones léxicos puede provocar distorsiones en niveles textuales superiores.

En estas páginas nos interesaremos por las técnicas de traducción que emplean los traductores para gestionar la vaguedad semántica y por cómo condicionan estas elecciones discursivas la interpretación que del texto traducido hace el destinatario final. Para ello, tomaremos como ejemplo una aproximación semántico-pragmática a la traducción al castellano de la unidad léxica francesa *dérapiage*. Hemos seleccionado esta unidad léxica por su considerable vaguedad y su uso estereotipado y repetitivo en distintos géneros discursivos. El objetivo principal del trabajo no es un estudio de corpus sistemático, sino ilustrar algunas de las posibles actitudes del traductor ante la vaguedad de un elemento léxico y poner de relieve la utilidad de algunos instrumentos de análisis lingüístico-culturales, teorizados desde diversas perspectivas, para precisar la descripción de tendencias traductorales. Nuestro propósito último, finalmente, es enmarcar este estudio de caso en una reflexión más general sobre la actividad interpretativa del traductor, considerada como un acto de construcción de sentido producto de la estabilización de un punto de vista determinado.

1. Premisas teóricas de partida

Como las más recientes investigaciones en traductología llevan poniendo de manifiesto desde diferentes perspectivas, el acto interpretativo propio de la traducción establece una relación compleja y evolutiva entre las instrucciones del texto por una parte y el bagaje lingüístico, cultural y personal del traductor por otra; como observa Ch. Durieux (2007: 57):

Non seulement les connaissances acquises du traducteur le guident dans son accès au sens du contenu du texte à traduire mais aussi tout son système de valeurs intervient dans le processus d'interprétation-compréhension et contribue à l'orienter.

Por consiguiente, en este proceso desempeña un papel fundamental la subjetividad del traductor, pues este al interpretar la materia verbal que tiene ante sí, interio-

riza lo expresado por el original en un acto de construcción de sentido y lo recrea desde su propio marco de creencias y valores. El traductor evalúa desde sus propios parámetros personales, por ello al tender puentes interculturales, su intervención difícilmente será invisible, neutra y objetiva, pues lo que hace es aplicar sus propios patrones comunicativos, culturales y personales al texto que traduce. Esta circunstancia se hace especialmente patente cuando deben verse en otra lengua unidades léxicas de contornos semánticos vagos, sin correspondencia clara en la lengua meta, pues se plantea la disyuntiva de reproducir la ambigüedad semántica del original o estabilizar en el texto traducido un contenido semántico fluctuante.

A partir de esta premisa general, el análisis contrastivo que presentamos se fundamenta en los siguientes instrumentos teóricos:

- El concepto de *punto de vista*, que puede entenderse como formas de enmarcar producciones verbales concretas en representaciones mentales. Se basa en la hipótesis de que lenguaje es un «espejo» donde se reflejan las representaciones cognitivas y culturales del hablante: tal como señala Rabatel (2003 y 2005), un hablante construye el sentido a partir del marco general de su universo de creencias, pero selecciona sus propios principios y atribuye a los términos una determinada orientación que denota, de forma directa o indirecta, sus juicios de valor sobre los referentes.
- Los conceptos de *euforia* y *disforia*, teorizados por la semántica de los puntos de vista (Racah, 2005a y 2005b), que hacen referencia a los juicios de valor asociados intrínsecamente y de forma directa a las palabras. Las palabras eufóricas son aquellas a las que siempre se asocian puntos de vista positivos, mientras que las disfóricas son aquellas que vehiculan puntos de vista negativos. Además, muchas otras unidades léxicas admiten ambigüedad, pues pueden ser eufóricas o disfóricas en función de la intencionalidad del enunciador y del marco cultural en el que se inscriben.
- El concepto de *intensidad semántica*, considerada como una de las manifestaciones de la modalidad que transmite información sobre la actitud del enunciador hacia el contenido proposicional del mensaje (Renkema, 2001). Determinados mecanismos lingüísticos despliegan una cierta intensidad semántica que puede concebirse desde una óptica gradual (Anscombe y Ducrot, 1983; Ducrot, 1996).

La aplicación de estos instrumentos a un análisis de técnicas traductorales (Molina y Hurtado, 2002) enmarcado en el nivel léxico permite describir las instrucciones de construcción del sentido inherentes a cada lexema, pues como ya apuntara Peter Newmark (1982: 135): «Normally, one translates ideas, on which words act as constraints». Al comparar las palabras de un texto con las selecciones léxicas de las traducciones, deberíamos poder explicar las coincidencias y divergencias semánticas entre

ellas, así como las posibles repercusiones para el destinatario de la traducción en términos de construcción del sentido.

2. Análisis traductológico: el traductor ante la vaguedad semántica de *dérápaga*

La unidad léxica *dérápaga* (de origen provenzal: *derapa*, *derraba* «arracher, déraciner»), y su traducción más inmediata al castellano, *derrape*, han evolucionado de forma distinta, a pesar de que *derrape* tiene su origen etimológico en la lexía francesa. Así se refleja en la comparación de las acepciones consignadas en las principales obras lexicográficas de ambas lenguas y recogidas en la siguiente tabla:

<i>Dérápaga</i> [GR, TLF]	<i>Derrape</i> [RAE, CL]
Mouvement d'une ancre qui est détachée ou se détache du fond	[0]
[En parlant d'un véhicule : bicyclette, automobile] Glissement latéral spontané ou dû à un coup de frein, ou à un mouvement du guidon ou du volant, sur route mouillée, verglacée, enneigée, etc.	Deslizamiento o patinazo laterales de un vehículo o de sus ruedas.
Changement défavorable et incontrôlable d'une situation	[0]
Action de déraper	Acción y efecto de derrapar
<i>Déraper</i> [GR, TLF]	<i>Derrapar</i> [RAE, CL]
[En parlant de l'équipage d'un navire, d'une embarcation] En vue d'appareiller ou de changer de mouillage, arracher du sol la dernière ancre ou le dernier grappin.	[0]
[En parlant d'un véhicule : bicyclette, automobile, etc.] En changeant, en quittant sa direction initiale, glisser involontairement sur la route par suite d'un défaut d'adhérence au sol.	Dicho de un vehículo: Patinar deslizándose lateralmente de la dirección que llevaba
Échapper au contrôle des autorités, des dirigeants. Amorcer une évolution, un mouvement soudains aux conséquences fâcheuses.	[0]
[0]	<i>Derraparse</i> (Venezuela): Comportarse de manera contraria a los cánones de una sociedad

Tabla 1: Comparación de acepciones
(*Le Grand Robert* [GR], *Le Trésor de la Langue Française* [TLF],
Diccionario de la RAE [RAE], *Diccionario Clave* [CL])

Como puede observarse, ambos términos comparten el sentido propio de «deslizamiento involuntario y brusco», pero no comparten la acepción marinera principal ni el sentido figurado. El uso figurado de *dérápaga*, enmarcado particularmente

en el campo semántico de la economía, constituye una metáfora lexicalizada que el diccionario ya recoge como acepción («le dérapage des prix»). Sylvie Brunet (1996: 136) sitúa en la década de 1990 su generalización en otros campos semánticos, en paralelo al uso metafórico de *dérive*¹, otra unidad léxica vaga que en ocasiones se superpone a *dérapage*. Desde el campo semántico de la economía, *dérapage* ha ido ganando terreno gracias a la influencia de los medios de comunicación hasta convertirse en una lexía de significado caleidoscópico, como demuestra la variedad de sinónimos más precisos consignada por Brunet (1996: 137), a los que *dérapage* ha ido sustituyendo paulatinamente:

– *Manquement, faute, abandon, relâchement, laxisme.*

Se trata de términos de orientación disfórica todos ellos, que implican una condena, una culpa, un juicio de valor del enunciador. El *dérapage*, un proceso negativo brusco, inesperado y puntual asociado a la pérdida de control, se presenta como algo que se sufre sin poder evitarlo, gracias a la preferencia de la nominalización frente a la frase verbal, una construcción sintáctica que subraya el distanciamiento. Al actualizarse en discurso, los distintos contextos activarán unos semas y dejarán latentes otros; si tomamos este ejemplo extraído de un artículo sobre la postura de los partidos de izquierda franceses a propósito del velo islámico:

L'exhibition du voile islamique bafoue les principes de laïcité et d'égalité entre les hommes et les femmes, qui devraient faire partie des fondamentaux d'un parti de gauche. Alors comment expliquer les positions récentes du Parti socialiste (PS) et du Nouveau Parti anticapitaliste (NPA) sur ce sujet? Comment, d'abord, justifier la décision des députés socialistes, membres de la mission parlementaire sur le voile intégral, de quitter les discussions au sein de cette mission alors que celle-ci n'avait pas achevé ses travaux? (Sugier, 2010).

Observaremos que únicamente la interpretación del texto al completo permitirá estabilizar el significado de *dérapage* en la traducción (¿*omisiones, desidia, negligencia, irresponsabilidad, incompetencia?*). Casos como este ilustran la capacidad de las palabras para vehicular distintos puntos de vista de una misma realidad y el traductor, al verter la expresión en una nueva lengua, deberá analizar su valor metafórico para hallar la solución más adecuada.

Albert Ribas Pujol, en un trabajo de 2004, enmarca las unidades léxicas como *dérapage* en un fenómeno lingüístico más amplio conocido como *langue de bois*, que el

¹ Ejemplo extraído de un artículo periodístico: «Dans ce contexte, Djibouti est promu au statut de grande base permanente américaine - une sorte de gare de triage militaire, aux approches de la mer Rouge et du golfe Arabo-Persique, au voisinage d'un Soudan à peine sorti de sa *dérive* islamiste, d'une Ethiopie et d'une Erythrée querelleuses et d'une Somalie toujours anarchique» (Leymarie, Ph.: «Djibouti entre superpuissance et superpauvreté», *Le Monde Diplomatique*, marzo 2003).

autor define como una serie de rasgos léxicos, sintácticos, semánticos y estilísticos del francés contemporáneo caracterizados por su naturaleza estereotipada y repetitiva (Ribas, 2004: 377). Siguiendo la clasificación de los mecanismos lingüísticos que comprende este fenómeno establecida por George Orwell en su artículo «Politics and the English Language» (1946), Ribas considera «palabras comodín» a estas unidades léxicas de significado confuso, incluso para el propio enunciador en ocasiones, que invaden el terreno de sinónimos y cuasi sinónimos permitiendo una imprecisión que puede responder o no a una intencionalidad del enunciador. Las dificultades de traducción son evidentes, pues como observa Ribas (2004: 386):

La interpretación sólo puede hacerse a la luz de la información que proporciona el contexto para poner en marcha los mecanismos de deducción que permiten conjeturar lo que no está explicitado. Sin este proceso mental es casi imposible conseguir reformulaciones que sean buenas creaciones discursivas y puedan considerarse equivalentes de traducción.

Desde una perspectiva contrastiva, la permeabilidad entre el francés y el castellano propicia que el uso de *derrape* en sentido figurado se observe ya en textos escritos originalmente en castellano, como este artículo extraído del diario económico *Expansión*:

El *derrape* de los precios, que encadenan ya ocho meses de descensos anuales, podría estar en la antesala de un punto de inflexión. La Fundación de las Cajas de Ahorro (Funcas) prevé que la inflación volverá a ser «ligeramente positiva» a partir de noviembre, momento en el que avanzará un discreto 0,2% (en vez del -0,2% estimado anteriormente) (Tejo, 2009). [Texto original en castellano].

En este caso, el autor utiliza la cursiva para atenuar la posible extrañeza que pudiera causar en el lector el uso del neologismo². Igualmente, tanto en traducciones como en originales, *déravage* se presta especialmente al préstamo puro:

«Comunicación de la diversidad: *déravage*¹ y regulación».

¹. N. del trad.: Se ha preferido dejar el original en francés, como término propio del autor de difícil traducción al castellano. Una traducción literal podría ser «derrape», y una más interpretativa «desliz» o «desviación» (Affaya, 2009). [Texto traducido].

² Este uso figurado de *derrape* no aparece documentado en el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA) de la Real Academia Española, por lo que podríamos considerarlo inusual en castellano. El CREA únicamente consigna usos propios de *derrape* y *derrapaje*, referidos siempre a vehículos o deportes, como el esquí (Corpus CREA, fecha de consulta: 17 de febrero de 2010).

El siglo XX ha sido el más violento de la historia. (...) Y, aun así, es el siglo en el que el ciudadano, al menos en Occidente, ha comenzado a contar con una auténtica cobertura social, una seguridad jurídica, una vinculación profesional estable para atender a sus necesidades básicas. Y en el contraste, cabe preguntarse en qué medida personalidades individuales han sido responsables de ese *dérápage*. ¿Es Hitler el causante de la barbarie nazi, o la barbarie del Reich crea necesariamente su propio Hitler? (Bastenier, 2007). [Texto original en castellano].

En el primer caso, el traductor justifica en una nota la importación del término francés por la dificultad interpretativa que comporta y apunta dos soluciones de traducción sin inclinarse explícitamente por ninguna de ellas. Los préstamos puros en escritos originalmente en castellano, como el segundo ejemplo, se observan sobre todo en textos periodísticos de opinión y en ensayos humanísticos, unos textos dirigidos a lectores con amplios conocimientos del mundo, cuya competencia lingüística y cultural debiera permitirles la interpretación.

Analizaremos seguidamente cómo gestiona el traductor la vaguedad semántica de *dérápage* observando, asimismo, si se detectan tendencias de traducción específicas en distintos géneros discursivos; para ello, hemos reunido un corpus que comprende tres tipos de muestras textuales y sus respectivas traducciones: a) textos de ensayo humanístico: textos de divulgación sobre acoso moral y violencia de género dirigidos al público general; b) textos periodísticos argumentativos, de temática sociopolítica; y c) textos de derecho comunitario (cf. referencias bibliográficas). Para esbozar el tipo de relación que se establece entre originales y traducciones, describimos a continuación las regularidades traductorales más destacadas en términos de técnicas de traducción³, presentándolas en función de su frecuencia en el corpus estudiado.

2. 1. Soluciones minoritarias: traducción literal, préstamo puro y omisión

Con la traducción literal, el traductor intenta reproducir la vaguedad semántica del original, aunque ello implique el uso de un neologismo impropio en castellano, como se observa en este fragmento de artículo periodístico sobre el conflicto entre Israel y Palestina:

[1FR] Communautarisme. L'émotion devant l'horreur retombe aussi, au-delà des Israéliens, sur les Juifs. Rien, bien sûr, ne	[1ES] Comunitarismo. La conmoción frente al horror repercute también, más allá de los israelíes, en los judíos. Nada, por
---	--

³ Entendemos este concepto en el sentido de Molina y Hurtado (2002: 509): «We define translation techniques as procedures to analyse and classify how translation equivalence works. They have five basic characteristics: 1) They affect the result of the translation; 2) They are classified by comparison with the original; 3) They affect micro-units of text; 4) They are by nature discursive and contextual; 5) They are functional».

justifie un tel dérapage: les Français de confession ou de culture juive ne portent pas plus de responsabilités dans les crimes commis par Tsahal que les Français de religion ou d'appartenance musulmane dans ceux d'Al-Qaïda. («Plus le mensonge est gros...», *LMD_fr*, février 2009).

supuesto, justifica semejante derrape: los franceses de confesión o de cultura judía no tienen más responsabilidad por los crímenes cometidos por Tsahal que los franceses de religión u origen musulmán por los de Al-Qaïda. («Cuanto más grande es la mentira», *LMD_es*, febrero 2009).

La preferencia por esta solución puede deberse, como ya hemos apuntado, a la dificultad interpretativa del original y a la incapacidad del traductor de hallar una solución más satisfactoria. En el corpus analizado, la traducción literal, en redonda, se emplea de forma puntual siempre en textos periodísticos de opinión, y no en el resto de géneros discursivos, por lo que constituye una opción muy minoritaria. Igualmente poco frecuente es el préstamo puro, que se observa únicamente en textos periodísticos y de ensayo, como el siguiente fragmento sobre el acoso moral en el ámbito laboral:

[2FR] Dans une entreprise saine, quand il y a un dérapage qui pourrait évoquer du harcèlement moral, il est possible de se faire entendre, en interpellant directement quelqu'un de la hiérarchie.
(HIRI2FR).

[2ES] En una empresa sana, cuando se produce algún *dérápago* que podría sonar a acoso moral, puede uno hacer que le escuchen interpellando directamente a alguna persona de la jerarquía.
(HIRI2ES).

La omisión es la técnica de traducción minoritaria en el corpus, lo que muestra la clara preferencia de los traductores por neutralizar la vaguedad hallando alguna correspondencia léxica en la lengua meta. Veamos seguidamente a qué técnicas recurren para conseguirlo.

2.2 Particularización

Al aplicar esta técnica, el traductor estabiliza el contenido semántico fluctuante del término original mediante soluciones específicas de la lengua meta (Molina y Hurtado, 2002: 510). Se trata de la técnica de traducción mayoritaria en todo el corpus, lo que demuestra la tendencia casi generalizada de los traductores por cubrir el vacío léxico recurriendo a una unidad léxica más precisa.

Todas las soluciones que responden a la técnica de la particularización tienen en común el implicar un esfuerzo interpretativo importante por hallar soluciones no literales que mantengan vínculos de «equivalencia» con el original. Igualmente, el amplio abanico de traducciones observadas en el corpus pone de manifiesto cristalizaciones diferentes de un mismo contenido semántico, con un núcleo de significado

común. Las diferencias de matiz se localizan en la intensidad semántica de la solución léxica escogida, el punto de vista que esta implica y la intervención traductora que refleja. Describiremos seguidamente cómo se concreta la técnica de la particularización en el corpus analizado.

– *Dérápaje* como *desajuste*

La imagen metafórica que construye *dérápaje*, un movimiento intenso, brusco y puntual, se presenta en estas ocurrencias como un movimiento leve, lento y más gradual. Este punto de vista se actualiza mayoritariamente mediante la unidad léxica *desviación* (desviar: «Apartar, alejar a alguien o algo del camino que seguía», RAE), sobre todo en textos económicos, como en este dictamen sobre el programa de convergencia de Rumanía:

[3FR] Selon les prévisions établies par les services de la Commission durant l'automne 2006, les administrations publiques devraient présenter un déficit de 1,4% du PIB en 2006 contre un objectif de 0,7% fixé dans le programme économique de préadhésion de décembre 2005. Le déficit est estimé à 2,3% du PIB dans le programme de convergence. Le dérapage par rapport à l'objectif initial est dû à des dépenses additionnelles significatives [...]
(32007A0424(05) Avis du Conseil du 27 mars 2007).

[3ES] Para 2006, las previsiones de los servicios de la Comisión del otoño de 2006 estimaban el déficit de las Administraciones Públicas en el 1,4 % del PIB, frente al objetivo del 0,7 % del PIB que fijaba el programa económico de preadhesión de diciembre de 2005. Las estimaciones del programa de convergencia sitúan el déficit en el 2,3 % del PIB. La *desviación* frente al objetivo inicial se debe a un importante gasto adicional [...]
(32007A0424(05) Dictamen del Consejo, de 27 de marzo de 2007).

Se trata de la solución más recurrente en textos de derecho comunitario, muy influidos por la necesidad de precisión terminológica, donde se abordan temas como la convergencia económica, las políticas fiscales o la estabilidad presupuestaria. En ellos, la *desviación*, con connotaciones siempre disfóricas, se presenta con respecto a algún objetivo económico concreto. Mediante la proposición *que nos vayamos deslizando*, el traductor adopta un punto de vista similar en los textos traducidos, como en este ensayo sobre acoso moral en el ámbito laboral:

[4FR] Qu'on ne se leurre pas, on ne fera pas disparaître le stress, mais on peut installer des signaux d'alerte pour éviter qu'il ne devienne destructeur, et on peut surtout prévoir des garde-fous pour

[4ES] Seamos realistas, el estrés no desaparecerá, pero pueden establecerse señales de alarma que eviten que se torne destructivo y, sobre todo, se puede pensar en cortafuegos que eviten *que nos vayamos*

éviter un dérapage vers la perversité (Hirigoyen, 2003: 158).	<i>deslizando hacia</i> la perversidad (Hirigoyen, 2001: 168).
--	---

Esta expresión, reforzada por la perífrasis de gerundio, implica un punto de vista que incide en la suavidad y gradualidad del proceso (deslizar: «Arrastrar algo con suavidad por una superficie», CL), por lo que la diferencia de matiz entre original y traducción resulta evidente.

Además de divergencias de punto de vista, el corpus nos ofrece traducciones donde la representación disfórica del original se transforma en una representación eufórica en la traducción, como este dictamen sobre la prevención de la delincuencia juvenil:

[5FR] L'absentéisme et l'échec scolaire, qui donne lieu, dès les premières années de scolarisation, à l'attribution d'une étiquette ou «stigmatisation sociale» qui facilitera bien souvent le dérapage vers des comportements anticiviques ou l'entrée dans la délinquance. (52006IE0414 Avis du Comité économique et social européen).	[5ES] El absentismo y el fracaso escolar, produciéndose ya en la escuela un etiquetamiento o «estigmatización» social que en muchos casos <i>facilitará el camino hacia</i> comportamientos anticívicos o hacia la delincuencia. (52006IE0414 Dictamen del Comité Económico y Social Europeo).
--	--

La solución *facilitar el camino* (camino: «Dirección que se sigue para llegar a un lugar o para conseguir algo. Medio para hacer o conseguir algo», CL) incide en el matiz de proceso y neutraliza la representación negativa que se construye en el original.

Dentro de esta misma categoría, los traductores recurren con menor frecuencia a otras soluciones léxicas como *discrepancia*, *divergencia* o *falta de adecuación* para incidir en el *desajuste* que implica el *dérapage* con respecto a objetivos concretos:

[6FR] En 2001, le déficit public a nettement dépassé la valeur de référence du traité. Même si l'ampleur exacte du dérapage n'a été révélée qu'en juillet 2002, le gouvernement nouvellement élu a présenté au parlement, dès le mois d'avril 2002, un budget rectificatif comprenant des mesures d'assainissement représentant environ 0,6 % du PIB (52004SC0497 Recommandation pour une Décision du Conseil).	[6ES] En 2001, el déficit público excedió el valor de referencia del Tratado por un margen significativo. Aunque la magnitud exacta de la <i>discrepancia</i> no se revelara hasta julio de 2002, el Gobierno recientemente elegido en abril de 2002 presentó ya al Parlamento un presupuesto corrector que incluía medidas de consolidación por un total de alrededor del 0,6% del PIB (52004SC0497 Recomendación de Decisión del Consejo).
---	--

En todas estas traducciones, el traductor recurre a cuasi sinónimos que constituyen aproximaciones levemente distintas al mismo concepto como solución para hallar la equivalencia léxica, aunque ello implique no reflejar la *langue de bois* del original en los textos traducidos.

– *Dérápaje* como *pérdida de control*

A diferencia de la categoría anterior, donde las soluciones léxicas situaban en primer plano el *dérápaje* como *proceso* que implica un *desajuste*, las traducciones subrayan aquí el matiz de *pérdida de control* que dicho proceso supone; así ocurre en esta pregunta escrita sobre el incremento de precios vinculado a la introducción del euro:

[7FR] Dans sa réponse à la question E-0928/02(1), le commissaire Solbes Mira faisait état de l'absence de dérapage général des prix lié au changement de monnaie, en ajoutant que l'effet, sur l'évolution mensuelle des prix, du passage à l'euro est estimé entre 0 et 0,16% (92003E0305 Question écrite E-0305/03).

[7ES] En su respuesta a la pregunta E-0928/02(1), el Comisario Solbes Mira confirma la ausencia de un *descontrol* general de los precios relacionado con el cambio de moneda. El efecto de la transición al euro sobre la evolución mensual de los precios se calcula entre 0 y 0,16% (92003E0305 Pregunta escrita E-0305/03).

Mediante traducciones mayoritarias como *descontrol* («Falta de control, de orden o de disciplina», RAE) o *desbarajuste* («Confusión y alteración del orden», RAE), el punto de vista que imprime el traductor mantiene la orientación disfórica del original incidiendo en otra de las posibles facetas semánticas del término francés.

– *Dérápaje* como *disminución o incremento* excesivos

Los traductores profundizan aquí en la técnica de la particularización al optar por soluciones léxicas mucho más precisas que en categorías anteriores. Así sucede, por ejemplo, en el siguiente pasaje extraído de un dictamen sobre el programa de estabilidad de Bélgica:

[8FR] Enfin, des incertitudes persistent aussi sur le contrôle des dépenses primaires, en particulier au niveau du système de sécurité sociale. Les dérapages enregistrés en 2004 dans les dépenses de santé (malgré un objectif déjà élevé de croissance annuelle en termes réels de 4,5 %) témoignent en effet d'une forte croissance de ces dépenses (32005A0603(01) Avis du

[8ES] Por último, también existen ciertos riesgos en relación con el control de los gastos primarios, principalmente a nivel del sistema de seguridad social. El *exceso* en los gastos del sistema de asistencia sanitaria registrado en 2004, a pesar de la ya elevada tasa de aumento real anual (4,5 %), indica el empuje de estos gastos. (32005A0603(01) Dictamen del Consejo, de 17 de

Conseil du 17 février 2005). | febrero de 2005).

El traductor opta por deshacer la metáfora del original y especificar el contenido semántico del término actualizando un punto de vista que subraya el incremento extraordinario (exceso: «Superación de los límites de lo ordinario o de lo debido», CL). Mediante la lexia *desfase* («Pasarse o excederse», CL), también presente en el corpus de traducciones, cristaliza un punto de vista similar.

Este tipo de soluciones son producto de un esfuerzo interpretativo que, de situarse en parámetros exclusivamente microtextuales y no discursivos, puede producir contrasentidos. Así sucede en este ejemplo, que reproducimos en toda su extensión, sobre las importaciones de conservas de maíz originarias de Tailandia:

[9FR] La forte baisse de rentabilité observée entre 2002 et la période d'enquête n'est donc pas imputable à un éventuel dérapage des coûts de production, mais plutôt à la diminution des prix de vente. En effet, les prix de vente de l'industrie communautaire ont chuté de 11% entre 2002 et la période d'enquête, en raison de la dépression et du blocage des prix causés par les importations faisant l'objet d'un dumping. La hausse des coûts de production n'a donc eu, si tel est le cas, qu'une incidence limitée sur le préjudice subi par l'industrie communautaire et dans des proportions qui ne sont pas de nature à briser le lien de causalité entre les importations faisant l'objet d'un dumping et le préjudice important subi par l'industrie communautaire (32006R1888 Règlement (CE) n o 1888/2006 de la Commission du 19 décembre 2006).

[9ES] En consecuencia, la fuerte caída de la rentabilidad observada entre 2002 y el período de investigación no puede atribuirse a ninguna bajada de los costes de producción, sino más bien a la disminución de los precios de venta. De hecho, los precios de venta de la industria de la Comunidad bajaron un 11% entre 2002 y el período de investigación, como consecuencia de la caída y de la contención de los precios causadas por las importaciones objeto de dumping. La *subida de los costes de producción*, por lo tanto, solo tuvo una influencia limitada en el perjuicio sufrido por la industria de la Comunidad, si es que la hubo, y su alcance no altera la relación de causalidad entre las importaciones objeto de dumping y el perjuicio importante sufrido por la industria de la Comunidad. (32006R1888 Reglamento (CE) n o 1888/2006 de la Comisión, de 19 de diciembre de 2006).

El traductor ha confundido el referente de *dérápaga*, actualizado de forma catafórica en el cotexto posterior («hausse des coûts de production»), y ha optado por una solución léxica no congruente con la representación que construye el texto. La vaguedad de *dérápaga* exige, pues, una interpretación compleja y fundamentada en

una sólida competencia no solo lingüística sino también discursiva y temática, sobre todo en textos con un cierto grado de especialización como el del ejemplo.

– *Dérápaje* como *equivocación*

Cuando los traductores se decantan por unidades léxicas como *error* («Acción desacertada o equivocada», RAE) o *desliz* («Desacierto, indiscreción involuntaria, flaqueza en sentido moral, con especial referencia a las relaciones sexuales», RAE) para concretar en los textos meta la vaguedad semántica de *dérápaje*, neutralizan el matiz de *proceso* para activar un punto de vista que incide en la *involuntariedad* de la acción:

[10FR] Objet: Mise en œuvre du programme KONVER II au Royaume-Uni.

La Commission compte-t-elle s'entretenir d'urgence avec le gouvernement britannique au sujet du dérapage observé dans la mise en œuvre du programme KONVER II dont les demandes de concours, promises en janvier, ne sont pas encore disponibles? (Question écrite P-0898/96 posée par Richard Howitt (PSE) à la Commission, 11 avril 1996).

[10ES] Asunto: Sustitución del KONVER II en el Reino Unido.

¿Piensa la Comisión iniciar urgentes conversaciones con el Gobierno británico sobre los errores cometidos en la ejecución del programa KONVER II, para el que se habían prometido solicitudes en enero, pero que aún no están disponibles? (Pregunta escrita P-0898/96 de Richard Howitt (PSE) a la Comisión, 11 de abril de 1996).

Sin embargo, estas dos soluciones difieren en cuanto a intensidad semántica, pues un *desliz* («Error leve no intencionado causado por falta de reflexión o cuidado», VOX) reviste menor gravedad que un *error*. Por ejemplo, en contextos como el que reproducimos a continuación, donde la autora relata un caso de maltrato psicológico y físico:

[11FR] Devant le juge, Diane a tellement pris la défense de Stéphane qu'elle lui a évité la prison avec sursis. Elle a banalisé les faits, lui a trouvé des excuses et a dit qu'il allait se faire soigner. Stéphane est sous contrôle judiciaire pour un an, ce qui signifie que sa condamnation est ajournée mais qu'au moindre dérapage elle sera effective. Diane se sent coupable: «Que vont dire nos amis ? Que vont penser les enfants? Que je suis une femme sans cœur?» (HIRI3FR).

[11ES] Ante el juez, Diane asumió la defensa de Stéphane hasta tal punto que logró evitarle una pena de cárcel. Trivializó los hechos, le encontró excusas y afirmó que él se sometería a un tratamiento. Stéphane tiene un año de libertad condicional, lo que significa que su condena ha quedado en suspenso pero se hará efectiva al menor *desliz*. Diane se siente culpable: «¿Qué dirán nuestros amigos?» ¿Qué pensarán los niños? ¿Que soy una mujer sin corazón?» (HIRI3ES).

La elección de *desliz*, al diluir la voluntariedad del acto, podría llegar a mitigar en cierta medida la culpabilidad del maltratador. Por consiguiente, el traductor deberá sopesar cuidadosamente las implicaciones que podría tener el punto de vista vehiculado por esta unidad de llegar a acumularse las ocurrencias en una obra de este tipo.

3. Creación discursiva

Esta técnica de traducción, que constituye la solución interpretativa por excelencia e implica el mayor grado de intervención traductora, fue propuesta inicialmente por Jean Delisle (1999) y fue recuperada posteriormente por Molina y Hurtado (2002) en su clasificación de técnicas traductorales. Consiste en establecer una equivalencia efímera y totalmente imprevisible fuera de contexto.

En los ejemplos del corpus, las creaciones discursivas no están totalmente fuera de contexto, pero sí se trata de una equivalencia oracional que no puede establecerse totalmente fuera del discurso. En este dictamen sobre la ayuda concedida por el gobierno alemán al banco Bankgesellschaft Berlin AG:

[12FR] En outre, la Commission doute que la banque réussisse à générer à l'avenir un volume d'affaires suffisant, avec les marges voulues, avec des clients présentant un faible profil de risque. En effet, selon les données de l'Allemagne elle-même, le marché du financement immobilier se caractérise par une forte intensité de la concurrence et se trouve encore dans une phase de consolidation à l'heure actuelle. En tant que segment du marché le plus attrayant, les clients visés par BGB sont également la cible de ses concurrents. Tout dérapage par rapport à l'objectif affecterait directement l'excédent d'intérêts visé à l'avenir (32005D0345/2005/345/CE: Décision de la Commission du 18 février 2004] relative à une aide à la restructuration accordée par l'Allemagne à Bankgesellschaft Berlin AG [notifiée sous le numéro C(2004) 327).

[12ES] La Comisión también pone en duda que el banco esté en condiciones de generar en el futuro un volumen de negocios suficiente y con los márgenes perseguidos entre la clientela con un perfil de riesgo reducido. Y ello porque, según la propia información remitida por Alemania, el mercado de financiación inmobiliaria se caracteriza por una intensa competencia y aún se encuentra en proceso de consolidación. Los clientes que pretende captar BGB son el segmento más atractivo del mercado de la financiación inmobiliaria y son objeto de una intensa competencia por parte de los demás operadores. *Si no se llegara a alcanzar la clientela ansiada*, ello repercutiría directamente en el superávit de intereses que se persigue para el futuro (2005/345/CE: Decisión de la Comisión, de 18 de febrero de 2004).

El traductor deshace la metáfora explicitando su interpretación, que, como en otros casos estudiados, no puede apoyarse únicamente en parámetros microtextuales.

Las creaciones discursivas pueden ser más asépticas, como la que acabamos de presentar, o bien implicar un mayor grado de subjetividad, como este pasaje:

[13FR] L'ouverture des vannes budgétaires aux fins de la consommation n'est plus considérée comme un remède approprié pour relancer l'économie ni au niveau national ni au niveau communautaire, d'autant plus que la plupart des États membres de l'Union ne disposent pas des marges budgétaires nécessaires. En réalité ce remède serait pire que le mal; le dérapage des politiques économiques appliquées durant la seconde moitié des années 80 a suffisamment semé le trouble dans le développement harmonieux des économies pour qu'une telle piste puisse être envisagée sérieusement (51994IR0171 Avis du Comité des régions sur le Livre blanc «Croissance, compétitivité, emploi – Les défis et les pistes pour entrer dans le XXI^e siècle» CdR 171/94).

[13ES] Abrir el grifo del gasto nacional y comunitario para favorecer el consumo no se considera ya como un remedio apropiado para reactivar la economía, ya que la mayoría de los Estados miembros de la Unión no dispone de los márgenes presupuestarios necesarios. El remedio sería peor que la enfermedad. *Las políticas económicas laxas* aplicadas durante la segunda mitad de los años 80 han perturbado el desarrollo armonioso de las economías de tal manera que no merece considerarse con seriedad este camino (51994IR0171 Dictamen del Comité de las Regiones sobre el Libro Blanco «Crecimiento, competitividad, empleo - Retos y pistas para entrar en el siglo XXI» CdR 171/94).

Calificar de *laxa* («Referido esp. a la actitud moral, que es excesivamente relajada o poco estricta», CL) una política económica implica explicitar una valoración subjetiva implícita en el texto original. El traductor, al igual que en casos anteriores, deberá valorar si la ocurrencia del original responde precisamente a la intención del autor de no explicitar esa posición subjetiva.

4. Conclusiones

La unidad francesa *dérápé* contiene en su núcleo semántico un abanico de instrucciones de construcción de sentido que pone de manifiesto la capacidad de las palabras para vehicular distintos puntos de vista de la misma realidad. Su uso en sentido figurado le confiere una considerable vaguedad semántica que la hace especialmente susceptible a prestarse a un amplio abanico de posibilidades interpretativas. Estas distintas interpretaciones se ponen de manifiesto al analizar originales y traducciones publicadas. En el siguiente cuadro recapitulativo recogemos las técnicas em-

pleadas para gestionar la vaguedad semántica de esta lexía francesa, distribuidas con arreglo a su frecuencia de aparición en el corpus estudiado:

<ul style="list-style-type: none"> ● Traducción literal, préstamo puro, omisión <ul style="list-style-type: none"> - divergencia en la intervención traductora (-/+) - técnicas minoritarias ● Particularización <ul style="list-style-type: none"> - divergencias en punto de vista, intensidad semántica e intervención traductora - técnica mayoritaria - <i>déravage</i> como <table style="display: inline-table; vertical-align: middle; margin-left: 10px;"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td style="padding-left: 5px;"> <ul style="list-style-type: none"> - desajuste - pérdida de control - incremento o disminución excesivos - equivocación </td> </tr> </table> ● Creación discursiva <ul style="list-style-type: none"> -soluciones más interpretativas, divergencias en subjetividad 	{	<ul style="list-style-type: none"> - desajuste - pérdida de control - incremento o disminución excesivos - equivocación
{	<ul style="list-style-type: none"> - desajuste - pérdida de control - incremento o disminución excesivos - equivocación 	

Tabla 2: Recapitulación de técnicas de traducción

Las técnicas de traducción mayoritarias en el corpus, la particularización y la creación discursiva, ponen de manifiesto la preferencia de los traductores por precisar el contenido semántico vago del término original, una tendencia propiciada por el vacío léxico existente en la lengua de llegada. Más concretamente, la particularización constituye una técnica privilegiada para observar cómo se proyectan los filtros subjetivos del traductor en el texto traducido cuando este debe estabilizar en su versión el contenido semántico e intencional de los términos vagos. Mediante los conceptos de punto de vista, intensidad semántica, euforia/disforia e intencionalidad, la descripción de tendencias traductorales puede dar cuenta con mayor precisión de las distintas aproximaciones de los traductores a un mismo contenido semántico.

La técnica de la creación discursiva, en cambio, constituye un ejemplo claro de traducción como proceso de interpretación, explicación y reformulación de ideas desde una perspectiva discursiva, en lugar de búsqueda de una correspondencia en términos exclusivamente léxicos. Igualmente, con la creación discursiva, y el alto grado de intervención traductora que implica, se materializa la subjetividad del traductor dentro de los límites que impone la coherencia con la función del texto original y la intencionalidad del autor.

Las traducciones analizadas ponen de manifiesto cómo el traductor no puede ser nunca, ni es, un mediador intercultural objetivo, pues al gestionar la singularidad de cada lengua, explota la capacidad de las palabras para reflejar la realidad percibida desde diferentes ángulos. Cada respuesta traductora, por lo tanto, es una respuesta con un elevado componente subjetivo, resultado de un procesamiento interpretativo personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁴

- AFFAYA, Nouredine (2009): «Comunicación de la diversidad: *dérápaje* y regulación». *Revista Cidob d'Afers Internacionals*, 88 (Comunicación, espacio público y dinámicas interculturales), 25-41.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude y Oswald DUCROT (1983): *L'Argumentation dans la langue*. Lieja y París, Mardaga.
- BRUNET, Sylvie (1996): *Les mots de la fin du siècle*. París, Belin.
- BURNIER, Michel-Antoine y RAMBAUD, Patrick (1997): *Le journalisme sans peine*. París, Plon.
- Clave. *Diccionario de uso del español actual*. Consultado el 01/03/2010 en <http://clave.librosvivos.net>.
- BASTENIER, Miguel Ángel (2007): «El siglo XX fue así». *El País*, 27 de enero de 2007.
- DELISLE, Jean *et al.* (1999): *Terminologie de la traduction*. Amsterdam, John Benjamins.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Consultado el 01/03/2010 en <http://www.rae.es/rae.html>.
- DUKROT, Oswald (1996): «Lexique et gradualité», in E. Alonso, M. Bruña y M. Muñoz (eds.), *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*. Sevilla, Grupo Andaluz de Pragmática, 191-205.
- DURIEUX, Christine (2007): «L'opération traduisante entre raison et émotion». *Méta*, LII-1, 48-55.
- HIRIGOYEN, Marie-France (1998): *Le Harcèlement moral. La violence perverse au quotidien*. París, La Découverte et Syros.
- HIRIGOYEN, Marie-France (1999): *El acoso moral. El maltrato psicológico en la vida cotidiana*, trad. cast. de Enrique Folch. Barcelona, Paidós.
- HIRIGOYEN, Marie-France (2003): *Malaise dans le travail. Harcèlement moral : démêler le vrai du faux*. París, La Découverte et Syros.
- HIRIGOYEN, Marie-France (2004): *El acoso moral en el trabajo. Distinguir lo verdadero de lo falso*, trad. cast. de Núria Pujol i Valls. Barcelona, Paidós.
- HIRIGOYEN, Marie-France (2005a): *Femmes sous emprise*. París, Oh! Éditions.
- HIRIGOYEN, Marie-France (2005b): *Mujeres maltratadas. Los mecanismos de la violencia en la pareja*, trad. cast. de Gemma Andújar Moreno. Barcelona, Paidós.
- Le Grand Robert de la langue française. Version électronique*. Consultado el 02/03/2010 en <https://troia.upf.edu/http/atilf.atilf.fr/tlfv3.htm>.

⁴ Además de las obras reseñadas, se han utilizado diversos textos periodísticos argumentativos, de temática sociopolítica, publicados en el mensual francés *Le Monde diplomatique* (<http://www.monde-diplomatique.fr/>) durante el periodo 2007-2009 y sus traducciones en la versión española de la publicación (<http://www.monde-diplomatique.es>). Asimismo, se ha recurrido a textos de derecho comunitario (dictámenes, conclusiones, recomendaciones, comunicaciones, decisiones y otros documentos de trabajo) extraídos de la base de datos *EUR-Lex*. *El acceso al Derecho de la Unión Europea* (<http://eur-lex.europa.eu/es/index.htm>).

- MOLINA, Lucía y Amparo HURTADO (2002): «Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach». *Méta*, XLVII-4, 498-512.
- NEWMARK, Peter (1982): *Approaches to translation*. Oxford, Pergamon Press.
- RABATEL, Alain (2003): «Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation: état de l'art et perspectives». *Cahiers de Praxématique*, 41, 7-24.
- RABATEL, Alain (2005): «Le point de vue: une catégorie transversale». *Le Français Aujourd'hui*, 121, 57-68.
- RACCAH, Pierre-Yves (2002): «La semántica de los puntos de vista: hacia una teoría científica y empírica de la construcción del sentido». *Letras de Hoje*, 37-3, 45-71.
- RACCAH, Pierre-Yves (2005a): «Una sémantique du point de vue: de l'intersubjectivité à l'adhésion». *Discours Social*, 21, 205-242.
- RACCAH, Pierre-Yves (2005b): «Une description de l'excessivité en sémantique des points de vue», *Intensité, comparaison, degré. Travaux linguistiques du CERLICO*, 18, 171-190.
- RENKEMA, Jan (2001): «Intensificadores: un marco de análisis». Consultado el 06/03/2010 en <http://www.janrenkema.nl/pdf/intensificadores.pdf>.
- RIBAS, Albert (2004): «Traducir la *langue de bois*», in R. López Carrillo y J. Suso López (coords.), *Le Français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*. Granada, Universidad de Granada, APFUE y GILEC, 377-386.
- SUGIER, Annie (2010): «Les dérapages de la gauche sur le voile», *Libération.fr*, 08/02/2010. Consultado el 14/02/2010 en <http://www.liberation.fr/societe/0101617928-les-derapages-de-la-gauche-sur-le-voile>.
- TEJO, M. (2009): «Los expertos sitúan en noviembre el fin del ciclo de la deflación española», *Expansión*, 17 de noviembre de 2009.
- Trésor de la Langue Française Informatisée*. Consultado el 04/03/2010 en <http://atilf.atilf.fr/>.

Le problème du signifié des prépositions «à» et «de» en français et dans quelques langues romanes

Samuel Bidaud

Université de Bourgogne

samuel.bidaud@u-bourgogne.fr

Resumen

Este artículo propone un nuevo enfoque al problema del significado de las preposiciones francesas «à» y «de». En efecto, rechazamos la teoría de un significado únicamente pragmático para estas preposiciones, así como la teoría del «signifié de puissance» de la psicomecánica, y desarrollamos la idea de un binarismo interno de «à» y «de». En esta perspectiva, «à» tiene un significado de ‘destino’ y un significado de ‘caracterización estática’, y «de» un significado de ‘caracterización estática’ y un significado de ‘procedencia’. Así se revela una zona con un significado común de ‘caracterización estática’ donde «à» y «de» pueden a veces intercambiarse en francés así como en otras lenguas románicas.

Palabras clave: preposiciones; «à»; «de»; binarismo interno.

Abstract

The present study proposes a new approach to the signified of the French prepositions «à» and «de». Indeed, we reject the theory of a pure pragmatic meaning of these prepositions and the theory of the «signifié de puissance» of the psychomechanics, and we develop the idea of an inside binarism for «à» and «de». From this point of view, «à» has a signified of ‘destination’ and a signified of ‘static characterization’, and «de» a signified of ‘static characterization’ and a signified of ‘origin’. Such an analysis emphasizes an area of common meaning of ‘static characterization’ where «à» and «de» can sometimes be interchangeable in French and in other Romance languages.

Key words: prepositions; «à»; «de»; inside binarism.

0. Introduction

Il s'agit ici de proposer une nouvelle approche du signifié des deux prépositions «à» et «de». En effet, les deux courants dominants de la sémantique préposition-

* Artículo recibido el 15/01/2010, evaluado el 26/01/2010, aceptado el 20/03/2010.

nelle, à savoir la psychomécanique du langage et la pragmatique, qui proposent respectivement l'idée d'un signifié de puissance unique et l'hypothèse d'une polysémie contextuelle, ne nous satisfont pas. Il s'agira donc de voir ici quelles sont leurs limites, et de proposer une solution alternative au problème du signifié prépositionnel de «à» et «de». On déterminera dans cette perspective un nombre réduit de valeurs en langue desquelles découlent l'ensemble des sens que peuvent prendre ces prépositions en discours, et l'on observera que, paradoxalement, ces prépositions ont développé des sens antithétiques de cinétisme d'éloignement / statique pour «de» et de cinétisme de destination / statique pour «à». Or, comme on le verra, les deux prépositions «à» et «de» en viennent à partager une zone de signification commune de «caractérisation statique» où elles peuvent éventuellement être interchangeables. Une telle théorie nous permet, tout en gardant un cadre d'approche psychomécanique –la préposition est toujours là pour «combler un diastème», et elle est d'«incidence bilatérale» (Moignet, 1981: 217)¹– de rendre compte avec plus de souplesse de l'emploi de la langue par les locuteurs, mais aussi d'expliquer un certain nombre de faits de linguistique romane. C'est dans cette optique qu'est formulée l'analyse qui suit.

1. Les limites de la pragmatique et de la psychomécanique

Le problème qui se pose au linguiste qui aborde le problème des prépositions est celui-ci: comment étudier le signifié d'une préposition comme «à» ou «de» quand notre observation de la conversation courante nous montre ces parties du discours douées d'une diversité sémantique extrême? Deux solutions semblent se proposer au linguiste en face d'un tel fait: soit celui-ci peut s'occuper de chercher l'ensemble des valeurs prises par la préposition lors de sa manifestation discursive, soit il peut postuler, comme l'a fait la psychomécanique, un signifié de puissance unitaire duquel viendraient tous les sens que peut prendre la préposition lorsqu'elle est actualisée par un locuteur. Ces deux approches ne nous conviennent pas, comme on va le voir.

La première approche, tout d'abord, conduirait à admettre que la signification d'une préposition dépend uniquement de son environnement syntagmatico-sémantique, et que le rapport qu'elle établit entre deux termes est entièrement déterminé par cet environnement. On aurait ainsi, pour des prépositions comme «à» ou «de», des dizaines de significations, qui seraient entièrement déterminées par le contexte, et où la langue ne jouerait aucun rôle: une telle diversité, qui refuse en quelque sorte à la langue toute forme de détermination sémantique, et qui confond même celle-ci avec le discours, ne permet pas de rendre compte d'un fait fondamental, qui est le suivant: pourquoi, si chaque préposition est douée d'un sens particulier, et si l'on peut admettre, par exemple, une vingtaine de sens différents pour une préposi-

¹ Voir également Guillaume (1948-1949: 157) et, pour une approche récente du problème prépositionnel en psychomécanique du langage, Cervoni (1991).

tion comme «de», est-il possible, par une démarche inductive, de retrouver derrière des «sens» spécifiques, classés comme sens à part entière par les tenants de cette approche, un nombre restreint de signifiés desquels peuvent être dérivés l'ensemble des sens prétendus? Ainsi, si l'on prend les emplois suivants de «de»: «le livre de Vanessa», «une statue de marbre», «une tasse de café», on voit que, derrière des sens aussi variés que l'appartenance, la matière et la relation contenant / contenu, on peut retrouver un signifié unique, qui est la caractérisation statique, l'un des signifiés que nous donnons ici à la préposition «de». De même, dans: «j'arrive d'Espagne», «le bleu de Prusse» (L. Tesnière), ou «les délicieuses filles d'Orcagna» (Balzac, *Massimilla Doni*), on retrouve un deuxième signifié, qui est celui d'éloignement. Ainsi la préposition «de» peut être décomposée en deux signifiés: la caractérisation statique et l'éloignement, desquels découle un ensemble de sens spécifiques en discours.

Si cette thèse est une critique d'une certaine forme de réduction automatique de la signification au contexte et à la pragmatique, c'est également, comme on le voit, une critique de la théorie du signifié de puissance unique de la psychomécanique (mais aussi d'un linguiste comme V. Brøndal²). En effet, contrairement aux linguistes guillaumiens, on refuse le postulat qu'un signifié de langue unique donne nécessairement naissance à tous les «effets de sens» spécifiques d'une préposition³, et l'on soutient ici qu'une préposition, si elle peut avoir un seul signifié de langue, peut également en avoir plusieurs. Des exemples concrets nous montreront de quoi il s'agit.

Si la psychomécanique émettait l'hypothèse que les deux prépositions «à» et «de» formaient un système binaire à travers l'opposition d'un signifié d'éloignement pour «de» et d'un signifié de «destination» pour «à», on voudrait pour notre part montrer qu'à l'intérieur de ce binarisme se retrouvent deux binarismes internes aux prépositions elles-mêmes, qui se rejoignent en un certain point. En effet, on verra que la préposition «de» peut exprimer à la fois l'éloignement et la caractérisation (d'où la statique par abstraction), tout comme la préposition «à» est apte à exprimer elle aussi la statique (et, par abstraction, la caractérisation) et la destination. Les prépositions

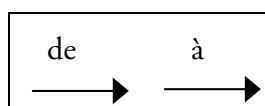
² Viggo Brøndal (1950), après avoir posé que «tout emploi concret d'une préposition suppose ou contient une forme de représentation ou intuition» (réelle, idéelle, logique, mathématique), écrit que «le point décisif pour la théorie de la langue est ici qu'à l'intérieur des emplois [...] il faut partout faire abstraction de tous les éléments intuitifs, formels, idéels aussi bien que réels».

³ Roch Valin (1964) a parfaitement expliqué cette théorie du signifié de puissance unique de la psychomécanique du langage en la rattachant aux principes méthodiques de la grammaire comparée du XIX^e siècle. En effet, alors que le but des linguistes comparatistes était de retrouver un *étymon* primitif duquel dériveraient un certain nombre de mots différents dans une famille de langues, mais apparentés par leur origine dérivationnelle, les linguistes guillaumiens reprennent eux aussi l'idée qu'un signifié de langue, qui fonctionne comme un «fait explicateur», entraîne un certain nombre de valeurs, ou «faits à expliquer», qui sont dans un rapport d'«après» avec un «avant» unique. Si la méthode psychomécanique est la même que la méthode comparatiste, la première est toutefois synchronique, alors que la deuxième est diachronique.

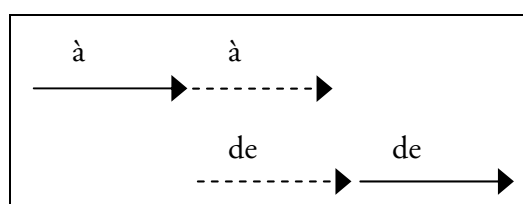
«de» et «à» forment donc un système, certes, mais ce système ne saurait rendre compte de la totalité des emplois de ces prépositions, et contraint, si on l'adopte, à forcer l'interprétation du locuteur: où retrouver le signifié d'éloignement, par exemple, dans «une tasse de café», et pourquoi, dans «Vanessa vit à Saragosse», «à» exprimerait-il la destination? L'idée que l'on soutient ici permet de résoudre un tel problème, en ajoutant aux signifiés d'éloignement et de destination un signifié de caractérisation pour «de» et de statique pour «à», signifiés qui se retrouvent tous deux dans une idée commune de «caractérisation / statique», ce qui explique d'ailleurs des faits de langue particuliers, comme la substitution populaire de «le livre à Max» pour «le livre de Max», mais également des faits de linguistique romane, comme on le montrera à travers l'exemple de l'espagnol et du portugais, dont le système prépositionnel «a» / «de» peut être rapproché, on le verra, de celui du français.

Le système que l'on conçoit ici s'oppose donc à la fois à l'idée d'une sémantique purement pragmatique des prépositions et à l'idée d'un signifié de puissance unique à partir duquel pourraient être compris tous les emplois des prépositions «de» et «à»: à partir d'un nombre restreint de valeurs en langue, on devrait pouvoir rendre compte de tous les emplois qui sont faits d'une même préposition.

L'idée du binarisme prépositionnel proposée par Gustave Guillaume nous paraît un point de départ important dans l'étude des deux prépositions envisagées ici. Rappelons que dans la perspective psychomécanique, ces deux prépositions forment un micro-système, qui peut être représenté de la manière suivante⁴:



On propose de remplacer ce schéma par le suivant:



Ce qui signifie que «à» exprime l'idée de destination dans son idéogénèse, mais qu'une saisie tardive en S3 correspond également à un signifié de statique (et, par abstraction, de caractérisation), et que «de» présente un signifié de caractérisation statique en saisie précoce, d'où une zone d'interchangeabilité potentielle entre les deux prépositions, zone représentée ici par des tirets. La préposition «de» a donc deux signifiés: l'éloignement et la caractérisation statique, et la préposition «à» également:

⁴ Gustave Guillaume, «Conférence du 17 décembre 1953», d'après Cervoni (1991: 70).

la caractérisation statique et la destination. Tous les emplois prépositionnels de «à» et «de» proviennent de ces signifiés, mais peuvent aussi être situés entre les deux: qu'on pense par exemple à: «un marbre de Paros», où la préposition «de» exprime à la fois la provenance et, paradoxalement, la caractérisation statique, comme on le verra. On développera à travers quelques exemples cette hypothèse.

2. Le binarisme interne de la préposition «de»

Nous commencerons par étudier la préposition «de», préposition qui a, comme on l'a proposé, deux signifiés: un signifié d'éloignement et un signifié de caractérisation. Ces deux signifiés constituent des sortes de bornes qui encadrent l'ensemble des valeurs discursives que peut prendre la préposition «de», dans la mesure où, rappelons-le, le sens de cette préposition peut relever à la fois de ces deux signifiés, c'est-à-dire d'un degré intermédiaire, plus ou moins orienté vers l'une ou vers l'autre des bornes. On se servira, pour être assez exhaustif et étudier les cas principaux d'emplois, du *Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* et des multiples signifiés qu'il recense pour «de», afin de montrer qu'en réalité tous peuvent être ramenés à un ensemble {éloignement/caractérisation}.

La préposition «de» exprime tout d'abord l'idée d'éloignement. Cette signification peut prendre un sens spatial plein comme dans: «Je viens de Madrid» (esp. «el que viaja mucho va huyendo de cada lugar que deja» (Miguel de Unamuno, *Niebla*), port. «Venho de Madrid», mais l'italien a pour la provenance une préposition particulière, «da», cf. «Vengo da Venezia»). Mais ce sens spatial de base peut être plus ou moins subduit lorsque la préposition «de» réfère à un concept temporel ou notionnel (ce sont là les trois catégories dégagées par Bernard Pottier (1962). Voyons quelques exemples qui relèvent de ces deux domaines.

Le «de» avec signifié d'éloignement se retrouve, avec une légère abstraction, sous une forme temporelle, où il alterne avec «depuis». Il marque alors un point duquel on s'éloigne dans le temps, comme dans: «Mon intérêt pour les langues romanes date de cette époque»; «Balzac travaillait du matin au soir»; cf. esp. «Ella lee de la mañana a la noche», ou port. «Servimos o pequeno-almoço no restaurante das sete às dez horas». Il est intéressant d'observer que des langues romanes comme l'espagnol ou le portugais marquent également cette notion d'éloignement temporel dans la locution prépositive «después de» (esp.) et «depois de» (port.), littéralement «après de», où le «de» renforce l'idée d'éloignement temporel déjà signifiée par «después» et «depois», cf. esp. «Vino después de Lola», port. «Começa o trabalho depois das oito»; l'éloignement est, en quelque sorte, doublement exprimé. Ce «de» d'éloignement temporel se retrouve d'ailleurs dans la locution prépositive qui s'oppose à «después de», à savoir «antes de» (esp. et port.), où là aussi il s'agit de marquer une certaine forme d'éloignement par rapport à un temps référentiel T 0. Le «de» avec signifié d'éloignement est également logiquement associé à certains verbes proprement temporels, comme les

terminatifs : «venir de», «finir de» («J'ai fini de travailler»; esp. «acabo de decírselo», port. «acabar de comer»), mais c'est le domaine notionnel qui nous intéressera surtout.

«De» peut, d'après le *Robert*, exprimer l'«origine figurée». Ce serait le cas, notamment, lors de l'expression de la cause («heureux de voyager», esp. «encantado de viajar»), du moyen («user de ruse», esp. «valerse de la astucia»), de la manière («citer de mémoire», esp. «citar de memoria») ou encore de l'agent («les œuvres de Balzac», esp. «las obras de Balzac»). Nous discuterons cette affirmation tout de suite après avoir examiné un cas où l'origine figurée est plus claire encore, à savoir le cas de l'article partitif.

Cet article partitif, qui semble bien être aujourd'hui propre au français et à l'italien⁵ est, d'après nous, lié à la notion d'éloignement et de provenance, et on le considérera ici, avec Gustave Guillaume et les psychomécaniciens, comme un «inverseur d'extension». En effet, selon ces linguistes, la particule «de» vient réduire l'extension d'une notion que le cinétisme généralisant de l'article «le», auquel «de» se combine dans sa forme de partitif, porterait sinon vers le large. Ainsi, dans «Je veux bien du café, s'il vous plaît», «du», qui est composé de la particule «de» et de l'article «le», a pour fonction de «prélever une partie de l'extensité sémantique et d'inverser le mouvement allant à l'image du tout de la sémantèse» (Moignet, 1981: 239). Or, l'idée d'extraction reste, certes de manière atténuée, une idée d'éloignement: boire du café, c'est prélever à l'intérieur de l'ensemble massif indifférencié «café» une quantité X, quantité qui est extraite de l'ensemble et qui, par conséquent, s'en éloigne. L'idée d'éloignement est donc sémantiquement affaiblie, mais est bien présente.

Revenons à nos définitions du *Robert*, qui voit un «de» d'éloignement dans l'expression de la cause, de la manière, du moyen et de l'agent.

Envisageons tout d'abord le «de» qui exprime la cause, comme dans: «heureux de voyager». Quel est, ici, le rapport de la cause à l'éloignement? L'éloignement est en fait ici extrêmement subduit, mais peut être retrouvé par toutes sortes de paraphrases qui, bien qu'un peu acrobatiques, n'en reflètent pas moins la faculté de dérivation

⁵ D'après Lapesa (2000: 79-80) on trouvait ce partitif en ancien espagnol: «Las construcciones partitivas indefinidas tuvieron mucho uso en español medieval y clásico, hasta principios del siglo XVII. La preposición *de* aparece con gran frecuencia cuando la parte implícita es objeto directo del verbo: [...] “Bevió *del vino*” (Berceo, *Milag.*, 463)». Il observe aussi que l'article partitif n'a pas totalement disparu de l'espagnol contemporain: «Aunque la construcción partitiva indefinida nunca fue obligatoria en español, estuvo lo bastante difundida para haber podido originar un artículo partitivo como el del francés: pero en vez de avanzar en tal sentido, el uso español reaccionó contra ella a partir del siglo XVII. No la eliminó por completo: aún hoy sigue vigente en “probar *de unas cosas* y no *de otras*”, “*de esta agua* nunca beberé”, “tener *de todo*”, “ser *de los que triunfan*”, etc; pero han desaparecido en la mayoría de los casos donde antes abundaban» Lapesa (2000: 80).

sémantique de l'esprit humain. Il nous semble en effet que l'idée de cause contient bien l'idée d'éloignement: dans «heureux de voyager», c'est voyager qui est la cause du bonheur, bonheur qui résulte en quelque sorte du voyage, qui en provient. La cause est ce qui donne naissance, et il n'est pas surprenant de retrouver là l'idée d'éloignement: heureux est la conséquence que l'on tire de la cause, d'où l'utilisation de la préposition «de» avec signifié d'éloignement. Cf. l'espagnol «de» dans: «¿De qué os ponéis colorado?» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*), qui peut facilement être traduit par: «D'où vient que vous rougissiez?», et où l'idée de cause comme éloignement, comme provenance, est très claire.

Le «de» d'agent est lui aussi un développement de l'idée d'éloignement. Dans «les œuvres de Balzac», «de» signifie bien la notion de distance de manière affaiblie; en effet, il s'agit des œuvres que Balzac a écrites, et donc qui nous viennent de lui.

Les deux derniers cas évoqués par le *Robert* sont par contre plus problématiques. Soit tout d'abord le «de» de moyen, comme dans: «user de ruse». Il semble ici très difficile de retrouver une quelconque idée d'éloignement. En quoi, en effet, y aurait-il un rapport d'éloignement, même très subduit, entre «user» et «ruse»? En fait, «user de ruse», c'est faire appel à la ruse, et c'est tirer de la ruse un moyen d'agir; on est, à un degré très faible, dans l'idée d'éloignement, puisque l'on va agir à partir de la ruse. C'est cette idée d'éloignement que l'on retrouve également dans «citer de mémoire», que nous serions plus enclins à rapprocher pour notre part d'un «de» de moyen que d'un «de» de manière, comme le voudrait le *Robert*.

On a vu les emplois principaux du «de» d'éloignement, et, si l'on n'a pas étudié tous les cas où il se rencontre, on a toutefois montré la méthode sur laquelle se fondait notre analyse. On voudrait à présent étudier le «de» de caractérisation, qu'il nous faut auparavant définir, le terme de «caractérisation» étant un peu vague.

Dans la perspective sémantique que l'on développe ici, le signifié de caractérisation s'oppose au signifié d'éloignement: le premier est statique, et le deuxième est en mouvement. Par caractérisation, on entend en effet une préposition qui introduit un complément qui vient délimiter l'extension d'une classe particulière en lui attribuant une propriété qui la caractérise, complément qui est perçu comme lié à la classe délimitée et dans un rapport statique et concomitant avec elle. Comparons par exemple: «Vanessa vient d'Espagne», et: «une tasse de café». On est ici en face de deux signifiés qui n'ont absolument rien à voir, et qui s'opposent même: d'un côté on trouve l'idée de distanciation, et de l'autre l'idée de statique qui se trouve incluse dans le «de» de caractérisation. Car la caractérisation telle qu'on l'entend et le statique sont deux idées extrêmement proches: ce qui est caractéristique de «la tasse», c'est qu'elle contienne du café, et la tasse et le café sont liés par un rapport de concomitance; au contraire, dans: «Je viens de Madrid», le rapport signifié est un rapport d'éloignement. Quelques exemples d'emplois du «de» de caractérisation statique (car tel est le schème d'entendement profond qui sous-tend cette valeur en langue, et qui permet

d'expliquer des faits de linguistique romane, comme on le verra) feront comprendre plus clairement cette différenciation d'un «de» cinétique d'éloignement et d'un «de» statique de caractérisation.

Le «de» de caractérisation est un «de» strictement notionnel, l'emploi spatio-temporel de la préposition étant réservé au signifié d'éloignement. Là encore, pour prétendre à une certaine exhaustivité, on s'appuiera sur des exemples d'emplois recensés par le *Robert*, dont on verra qu'ils se rattachent tous à la caractérisation.

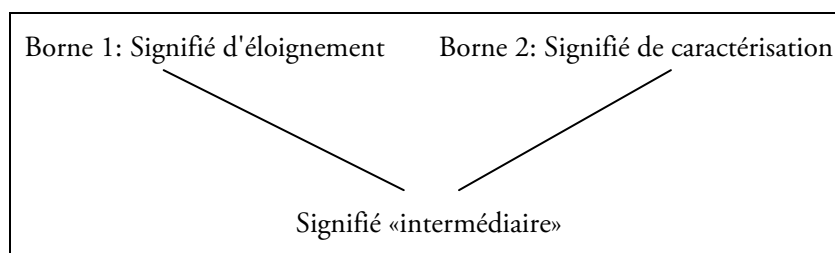
La caractérisation se retrouve tout d'abord dans l'appartenance (cf. «le livre de Vanessa», esp. «el libro de Vanessa», port. «o livro da Vanessa»), la matière («une robe de soie verte», esp. «un vestido de seda verde», port. «um vestido de seda verde»), la qualité («la couleur du ciel», esp. «el color del cielo», port. «a cor do céu»), etc. Prenons par exemple «le livre de Vanessa», et voyons pourquoi il relève de l'idée de caractérisation. La grammaire transformationnelle peut ici nous être d'une grande utilité.

Que signifie précisément «le livre de Vanessa»? Dans une perspective transformationnelle, ce syntagme n'est rien d'autre que la structure de surface issue de la transformation de la structure profonde: «Vanessa a un livre». Précisons que l'on adopte ici la perspective transformationnelle de Noam Chomsky telle qu'elle est conçue à partir des *Réflexions sur le langage*, où l'entier du sémantisme de base de la phrase n'est plus contenu dans la seule structure profonde et repose également sur la structure de surface. Dans cette perspective, «Vanessa a un livre» peut soit se transformer et s'intégrer sous la forme d'un syntagme prépositionnel dans une phrase du type: «Le livre de Vanessa est sur la table», auquel cas «Vanessa a un livre» est la proposition la plus enchâssée de la structure profonde et se trouve jointe à la proposition «le livre est sur la table», soit constituer une phrase complète qui sera simplement transformée par, mettons, une emphase, ce qui donnera, par exemple, «Le livre est à Vanessa», avec une montée du constituant objet en début de phrase, l'introduction de la préposition «à» et le changement d'auxiliaire. Mais dans le cas qui nous intéresse, «Vanessa a un livre» est la structure profonde de «le livre de Vanessa», et le rapport figuré par l'auxiliaire «avoir» est un rapport d'appartenance. Or, l'appartenance est perçue comme une notion statique; le «de» que l'on retrouve en structure de surface ne peut donc absolument pas exprimer l'éloignement, mais bien au contraire exprime, par l'idée statique de l'appartenance, la caractérisation.

Voyons quelques autres cas, par exemple les cas où «de» signifie la manière. Soit le «de» de manière: «manger de bon cœur» (port. «comer de boa vontade»). Ici, c'est bien une pure caractéristique de la manière dont on mange qui est évoquée, et le «de» se rattache au signifié de caractérisation: il n'y a pas d'idée d'éloignement, loin de là, ni de provenance; au contraire, on est dans un rapport abstrait d'accompagnement, où «de» signifie «avec» (cf. espagnol «comer con muchas ganas»), et donc une idée opposée à celle d'éloignement.

Un cas auquel les grammairiens se sont beaucoup intéressés est celui du «de» dit d'«égalité». La grammaire traditionnelle voit ici une préposition vide, une simple «béquille syntaxique» dénuée de sens (Le Bidois, 1968: 670)⁶. Une analyse plus poussée nous montre qu'en réalité ici également le «de» fonctionne comme un marqueur de caractérisation: ce n'est pas n'importe quelle ville qui est évoquée dans: «la ville de Madrid», c'est celle de Madrid; et ici aussi, malgré l'équivalence des deux syntagmes «la ville» et «Madrid», «de Madrid» fonctionne comme une caractérisation. Cette erreur des grammairiens qui consiste à classer le «de» d'égalité comme une préposition vide provient, nous semble-t-il, du fait qu'ils ont eu tendance à calquer l'analyse de la langue française sur celle de la langue latine, et notamment de la tournure «Urbs Roma», où «urbs» et «Roma» sont au nominatif, ce qui a fait passer pour sémantiquement vide à leurs yeux la préposition «de» en français. Or, ce n'est absolument pas le cas: dans «la ville de Madrid», «de Madrid» vient réduire l'extension de «la ville», et vient même la déterminer. Le processus est le même dans les autres langues romanes qui utilisent cette tournure équative: cf. esp. «la ciudad de Madrid», port. «a cidade de Madrid», mais aussi it. «quel somaro del Conte non è degno di stare in conversazione con noi» (Goldoni, *La locandiera*).

A côté du «de» d'éloignement et du «de» de caractérisation, on trouve des emplois de la préposition «de» qui relèvent à la fois des deux schèmes. Ces emplois sont rares, mais existent bien: ce serait le cas, comme on l'a dit, dans: «un marbre de Paros». En effet, si le «de» exprime bien clairement ici l'idée de provenance, il fonctionne également comme un «de» de caractérisation: un marbre de Paros est un marbre qui a la qualité physique de la classe des «marbres de Paros», qualité qui est en quelque sorte intrinsèque et qui a une forme statique par abstraction. On est donc là dans un cas intermédiaire, ce que l'on pourrait représenter:



3. Le binarisme interne de la préposition «à»

On a étudié les deux significés que la préposition «de» avait en langue, à savoir un significé d'éloignement et un significé de «caractérisation statique», le «de» intermédiaire relevant des deux valeurs à la fois. On voudrait à présent étudier la préposition

⁶ Voir également l'exemple du *Robert*, qui voit dans le «de» de «un amour d'enfant» une préposition «vide».

associée par le binarisme psychomécanique au «de», c'est-à-dire «à». Comme on le verra, cette préposition, à laquelle les linguistes psychomécaniciens donnent le signifié unitaire de «destination», est en réalité elle aussi pourvue d'un binarisme interne semblable à celui de la préposition «de», binarisme qui se caractérise par deux signifiés: un signifié de destination et un signifié de statique. C'est ce signifié de statique que la préposition «à» partage avec la préposition «de» qui donne naissance à une interface binaire de signification où les prépositions «à» et «de» peuvent alterner dans des langues romanes qui ont un système prépositionnel (pour les prépositions que nous envisageons ici seulement) très proche de celui du français (l'espagnol notamment).

Comme pour la préposition «de», on étudiera les différents emplois que peut avoir la préposition «à» au moyen d'exemples pris dans le *Robert*, et l'on montrera qu'ils dérivent tous du signifié de destination ou du signifié de statique.

«À» exprime tout d'abord la destination dans un sens spatial concret: Je suis allé au cinéma (esp. «Me fui al cine», port. «Eu fui ao cinema») ou abstrait: «C'est que le passage de l'action à la pensée ou du schème sensori-moteur au concept ne s'accomplit pas sous la forme d'une révolution brusque mais au contraire d'une différenciation lente et laborieuse» (Jean Piaget, *L'épistémologie génétique*). On retrouve également un «à» de destination temporelle, comme dans: «À demain» (esp. «Hasta mañana», port. «Até amanhã»), où l'idée de temps porté jusqu'à un point maximal est encore plus présente que dans le français «à»), «continuer à faire quelque chose», etc., mais ce «à» de destination temporelle est beaucoup plus présent en espagnol, où il sert par exemple, avec l'auxiliaire «ir», à construire le futur périphrastique: «voy a decirle que la quiero». On remarquera que le portugais est, comme le français, dépourvu de ce «a», cf. port. «Vou Ø comer».

Le «à» de destination peut être subduit dans un grand nombre d'emplois. Citons parmi eux l'obligation: «avoir à faire quelque chose» (cf. port. «trabalho para fazer», esp. «un libro para leer y releer»), où le «à» signifie bien l'idée d'une obligation à accomplir dans le futur; l'évaluation: «de 40 000 à 50 000 habitants» (le *Robert*); la nécessité: «Tout est à recommencer» (*Robert*), où le «à» est très proche de l'idée d'obligation; et citons encore: «À vous dire la vérité» (*Robert*) (mais esp. «Para decirle la verdad»), où l'idée de but se rapproche énormément de l'idée de destination.

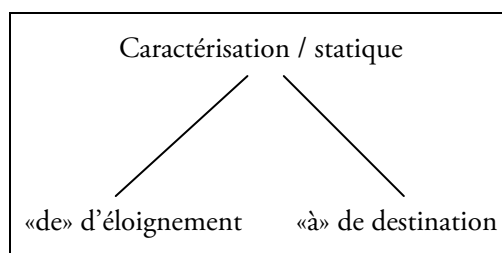
On ne saurait recenser l'ensemble des sens spécifiques qui peuvent être actualisés à partir du signifié de destination de «à», mais les quelques cas que nous avons évoqués sont tout à fait suffisants. On s'intéressera à présent au «à» statique, qui s'oppose au «à» de destination comme le «de» de caractérisation s'oppose au «de» d'éloignement.

Le «à» statique a lui aussi une signification spatiale de base, comme dans: «Vanessa vit à Saragosse», que l'espagnol traduira par: «Vanessa vive en Zaragoza», et non plus par la préposition «a». Le sens temporel est également présent, comme dans: «À notre époque, il est important de penser à son prochain» (esp. «En nuestra época,

es necesario pensar en los demás», et port. «na nossa época»). Soulignons au passage une tournure espagnole qui exprime par la préposition «a» la simultanéité de l'action, et que l'on traduirait en français par le gérondif, dans *Al* + infinitif (cf. «Al besarla me sentí muy feliz»).

Les sens que l'on peut dériver à partir du signifié de «statique» sont là encore très nombreux, qu'il s'agisse du moyen («écrire au crayon», *Robert*; port. «escrever á lápis», mais esp. «escribir con lápiz»), de l'appartenance, comme dans: «ce livre est à Vanessa» (mais esp. «Este libro es de Vanessa»), ou de la manière («se porter à merveille», *Robert*; mais esp. «ir de maravilla»), etc. Le «à», dans tous ces emplois dérivés, signifie toujours le statique et, par abstraction, la caractérisation, d'où sa confusion possible avec le «de» en linguistique romane, comme le montrent les quelques exemples espagnols que l'on a pris.

Avant de développer ce dernier point, résumons un peu notre étude. On a vu qu'il était nécessaire de substituer, au binarisme psychomécanique «de» / «à» avec argument de direction, un binarisme interne aux deux prépositions, qui ont toutes deux un signifié de langue proprement statique qui s'oppose aux signifiés cinétiques. Ce que l'on représentera:



«De» et «à», les deux prépositions binaires par excellence, se retrouvent donc dans l'idée de caractérisation / statique. On a ainsi une opposition externe «de» / «à» sur la base «éloignement» / «destination», et une opposition interne à chaque préposition, avec, pour «de», l'opposition «éloignement» / «caractérisation statique», et, pour «à», l'opposition «destination» / «statique» (et, par abstraction, «caractérisation»). Comment ces prépositions ont développé un sens contraire, c'est là un problème qui relève de la diachronie et dont on ne s'occupera pas ici; en revanche, la zone de signification de «statique» commune nous permet de développer quelques remarques de linguistique romane.

4. Le système «a» («à») / «de» et ses alternances en français, espagnol et portugais

Comme on l'a dit, l'idée d'une zone de signification commune des prépositions «de» et «à» permet d'expliquer des faits de langue française comme la substitution populaire de «le livre à Max» pour «le livre de Max», ou encore certaines tournures orales comme «le tour aux cartes» pour «le tour de cartes». Mais c'est essentiel-

lement sur le système prépositionnel «de» / «à» d'autres langues romanes que l'on voudrait présenter quelques hypothèses.

Un fait qu'il convient d'emblée de souligner est l'alternance «de» / «à» dans la zone de signification statique commune des langues romanes voisines du français. Soit, par exemple, le syntagme: «une jeune fille aux yeux bleus», où le «à» est statique et exprime une caractéristique intrinsèque. On le traduira en espagnol par: «una muchacha de ojos azules», et en portugais par: «uma rapariga de olhos azuis». Le «de» de caractérisation, on le voit, remplace le «à» statique de caractérisation français. Et les exemples peuvent être multipliés.

Qu'on compare, par exemple, le français: «un voyage à dos d'âne», avec le portugais: «uma viagem de burro», où le «à» statique de moyen correspond en portugais à un «de» statique de caractérisation; voir aussi la *Grammaire portugaise raisonnée et simplifiée* de Paulino de Souza, qui écrit, à propos du problème de la traduction des prépositions, que «a se rend par *de* dans des phrases comme: *un homme à moustaches, homem de bigodes*». En espagnol, on retrouve des exemples très proches: «una camisa de mangas cortas», «une chemise à manches courtes»; «una chica de pelo largo», «une fille aux cheveux longs», etc.

La théorie d'une interface de signification des prépositions «a» et «de» nous permet également d'expliquer des faits de syntaxe latino-américaine, où les prépositions «a» et «de» peuvent être interchangeables comme le «à» et le «de» du français populaire dans notre exemple du «livre à Max» pour «le livre de Max» (et ce à la différence de l'espagnol ibérique). On citera pour finir un exemple particulièrement frappant que relève Charles E. Kany dans sa *Sintaxis hispanoamericana*. L'espagnol d'Amérique centrale a si bien perçu, semble-t-il, le caractère statique du «a» que la langue populaire a ajouté un «a» statique dans l'expression de l'heure:

En el habla coloquial de Centroamérica, ocasionalmente en la de Méjico, se encuentra una *a* superflua en expresiones temporales, tales como ¿a qué horas son?, a las dos, a las cinco, por ¿qué hora es?, las dos, las cinco (Kany, 1994: 392).

5. Conclusion

On voit par là que les prépositions «à» et «de» partagent une zone de signification commune de «caractérisation / statique» à l'intérieur d'une forme de cinétisme, et que l'on a donc deux sens de langue contradictoires pour chacune de ces prépositions, avec une opposition «cinétisme / statique» que l'on retrouve dans des langues romanes comme le français, l'espagnol et le portugais⁷.

⁷ Je tiens à remercier tout particulièrement les rapporteurs et réviseurs de *Çédille* pour les suggestions qu'ils m'ont faites et pour leur travail de correction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRØNDAL, Viggo (1950): *Théorie des prépositions. Introduction à une sémantique rationnelle*. Copenhague, Ejnar Munksgaard.
- CERVONI, Jean (1991): *La préposition. Etude sémantique et pragmatique*. Paris, Duculot.
- DE SOUZA, Paulino (1870): *Grammaire portugaise raisonnée et simplifiée*. Paris, Garnier Frères.
- GUILLAUME, Gustave (1948-1949): *Leçons de linguistique. Grammaire particulière du français et grammaire générale*, IV. Publiées par Roch Valin. Québec – Paris, Presses de l'Université Laval – Klincksieck, 1973.
- KANY, Charles. E. (1994): *Sintaxis hispanoamericana*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid, Gredos.
- LAPESA, Rafael (2000): *Estudios de morfosintaxis histórica del español*. Madrid, Gredos.
- LE BIDOIS, Georges et Robert LE BIDOIS (1968): *Syntaxe du français moderne. Ses fondements historiques et psychologiques*, tome II. Paris, Éditions A. et J. Picard.
- MOIGNET, Gérard (1981): *Systématique de la langue française*. Paris, Editions Klincksieck.
- POTTIER, Bernard (1962): *Systématique des éléments de relation: étude de morphosyntaxe structurale romane*. Paris, Klincksieck.
- ROBERT, Paul (1972): *Le Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Société du Nouveau Littre.
- VALIN, Roch (1964): *La méthode comparative en linguistique historique et en psychomécanique du langage*. Québec, Presses de l'Université Laval.

Ces silences de la narration qui rapprochèrent Jean Giono et Juan Ramón Jiménez

Dominique Bonnet

Universidad de Huelva

domi@uhu.es

Resumen

Este artículo quiere demostrar cómo Jean Giono descubrió en Juan Ramón Jiménez la pureza de escritura que él mismo tanto practicaba en sus narraciones elípticas. De esta manera, este afán de depuración que ambos buscaban en sus escrituras sería uno de los puntos en común que hiciera que Jean Giono se convenciera para realizar el trabajo de adaptación cinematográfica de *Platero y yo*.

Palabras clave: pureza; imaginario; ideal; Jean Giono; Juan Ramón Jiménez.

Abstract

This article intends to show how Jean Giono discovered a purity of writing in Juan Ramón Jiménez that he practiced himself in his elliptical narratives. Thus, this purifying desire that both sought in their writings would be one of the common points that would persuade Jean Giono to do the film adaptation of *Platero y yo*.

Key words: Purity; imaginary; ideal; Jean Giono; Juan Ramón Jiménez.

Écrire ne consiste jamais à perfectionner le langage qui a cours, à le rendre plus pur. Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable, auquel il faut imposer *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre.

Maurice Blanchot (1955: 51-52)

0. Introduction

En 1959 la rencontre imaginaire entre deux grands écrivains, Jean Giono et Juan Ramón Jiménez, fut possible grâce à la réalisation du scénario de *Platero et moi* par l'écrivain français. Dans un premier temps, Jean Giono hésite, il ne connaît pas la littérature de Juan Ramón Jiménez, et moins encore *Platero et moi* qui lui deviendra accessible par la traduction française de Claude Couffon publiée en 1957. Après la première lecture du livre de poèmes de Juan Ramón Jiménez, Jean Giono accepte la proposition d'adaptation, tout en sachant que le passage d'une œuvre littéraire à une œuvre cinématographique exige des transpositions nécessaires dans le but de recréer une œuvre adaptée à de nouvelles exigences. Son expérience cinématographique qui va de l'écriture de scénario à la mise en scène de long métrage, lui avait déjà appris que la littérature et le cinéma sont deux mondes différents possédant chacun d'eux leurs propres techniques de travail. Jacques Mény écrit au sujet d'un des scénarios de Jean Giono:

Nous y découvrons à la fois Giono plus cinéaste qu'il ne le croyait ou ne le disait et un écrivain confronté au mystère de sa propre création [...] un écrivain prend seul en charge le passage d'un de ses chefs d'œuvre de l'écrit à l'écran et aboutit à une création nouvelle par une transformation radicale de l'œuvre originale (Mény, 1992, 44 et 73).

Le poète espagnol mort en 1958 Jean Giono ne peut donc le rencontrer, mais afin de découvrir son univers il décide d'entreprendre un voyage en Andalousie, pour connaître son village natal, Moguer. Très vite, il se rendra compte que les liens entre eux sont nombreux et précis. Il en prendra note dans un carnet de voyage, son *Voyage en Espagne*, qui donnera lieu en 1964 à l'introduction de l'édition française de *Platero et moi*¹.

¹ Il existe actuellement une réédition de l'édition originale (Juan Ramón Jiménez: *Platero et moi*. Avant propos de Jean Giono. Paris, Seghers, 1964) publiée à nouveau chez Seghers datant de 2009.

Tous ces points communs passent par une même exigence, par un même objectif: la pureté de l'écriture. Cette pureté est le résultat d'un processus minutieux et laborieux qui part de l'imaginaire romantique, source inépuisable de l'écriture gionnesque mais aussi de celle de Juan Ramón. De cet imaginaire découle la purification, filtre de la narration pour n'en dégager que l'essentiel:

La parole poétique n'est plus parole d'une personne: en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance; il devient l'essentiel; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes (Blanchot, 1955: 42).

Dans cet article nous essaierons de démontrer comment cette pureté d'écriture fut un des points communs que Jean Giono se découvrit avec Juan Ramón Jiménez, l'amenant par la suite à réaliser l'adaptation cinématographique de *Platero et moi*.

1. Imaginaire et *vides de la narration* chez Jean Giono

Jean Giono fut souvent appelé le *voyageur immobile*, à partir de son récit du même nom dans *L'Eau Vive*; son imagination, à plusieurs reprises, le fit s'évader, traverser les frontières de pays inventés, nous faire connaître des hommes et des femmes immergeant de son esprit, créateur de ce monde parallèle. Essayer de comprendre les limites des deux mondes gionnesques est entreprendre un jeu de fausses pistes infinies, car bien qu'homme tranquille, assis dans son fauteuil à Manosque et fumant sa pipe, Jean Giono court beaucoup et parcourt de nombreux paysages sans laisser que personne ne le rattrape.

Dans son imaginaire Giono ajoute ses touches fantastiques personnelles au monde réel pour lutter contre la monotonie quotidienne. Lorsque Gilles Lapouge (1990: 5) met en relation réalité et écriture gionnesque, il en arrive à la conclusion que «le réel, Giono n'y comprend rien, doute de sa réalité et du reste, ça l'assomme... Giono vit dans une réalité passionnément imaginaire». De ce fait, dans une interview sur ses techniques d'écriture, et à la question «Je voudrais savoir comment vous abordez le sujet d'un roman. D'où vient le sujet? Est-ce d'une expérience vécue, ou est-ce de l'imagination?» (Miller, 1979: 54), Jean Giono répond:

C'est de la pure fiction. C'est de la pure invention... Le roman est purement et totalement inventé, et se produit de la façon suivante: d'abord, pendant très longtemps, je ne pense pas à une histoire particulière... de temps en temps je commence à

avoir envie de certains personnages... petit à petit, certains sentiments commencent à m'inquiéter... Tout ça se fait par l'imagination et sans que rien n'ait été écrit encore (Miller, 1979: 54).

Cet imaginaire gionisque nous le retrouvons dans le texte de l'adaptation de *Platero et moi*. Lorsqu'il part en voiture vers Moguer, Giono rêve et pense aux décors de Don Quichotte, oeuvre qui le passionne tant. Les multiples arrêts dans la Manche feront d'ailleurs que son arrivée à Moguer soit retardée. Moguer le déçoit tout d'abord, lorsqu'il découvre le port abandonné. Ses premiers sentiments devant ce village désolé lui inspireront les pages d'introduction à l'édition française de *Platero et moi*. Ce texte écrit en 1964 nous révèle les premières impressions gioniques sur le Moguer des années 60 et nous dévoile les affinités que Jean Giono se découvrit avec le poète andalou. Nous ne pouvons perdre de vue qu'il s'agit d'une introduction biographique, mais de même qu'il l'avait fait dans d'autres écrits tels que la préface de *Virgile* ou *Le Déserteur*, Giono improvise à partir de la réalité et des faits authentiques relatifs à l'auteur, afin de créer un univers singulier où le fil conducteur reste un thème infiniment gionisque: la solitude, l'errance, traits selon Giono, fondamentaux dans les pays du sud.

Jean Giono fut, sans doute, frappé par la lecture de *Platero et moi* tout comme par la découverte de la terre andalouse. L'écriture du scénario de *Platero et moi* atteint rapidement de nouvelles dimensions lorsque Jean Giono commence à s'identifier et à s'impliquer personnellement dans la transcription du recueil de poèmes de Juan Ramón qui à plusieurs reprises lui rappelle sa propre écriture. C'est pour cela qu'il décide de procéder à l'adaptation de *Platero et moi* tel qu'il le ferait pour un de ses propres livres, unissant la sensibilité juanramonienne à la sienne au sein d'un seul texte: la transposition cinématographique.

Tout roman de Jean Giono passe par une longue période d'incubation à l'intérieur de ses célèbres petits carnets de notes. Les personnages, la trame et, finalement ce qui deviendra l'histoire s'organisent tout d'abord dans l'esprit et l'imagination de l'écrivain, et finit, plus tard, par se retrouver sur un page écrite. Le problème fondamental de Jean Giono était de trouver le style d'écriture qui lui permettrait de transvaser les éléments de son imagination sur la page écrite. J. M. G. Le Clézio (1967: 7), grand admirateur de Giono, écrit dans *L'extase matérielle*: «Une seule chose compte pour moi, c'est l'acte d'écrire»; pour ces deux écrivains l'écriture est le combat contre la langue comme institution, elle doit être libre afin de pouvoir créer un monde où l'homme réinventé trouve une vie nouvelle.

Ses connaissances de l'époque romantique lui donnèrent quelques clefs pour définir cette écriture. Une des caractéristiques du récit romantique est son pouvoir constructif et inventif de mondes lyriques, «l'oeuvre construit un univers autonome, souvent deshistoricisé, un monde subjectif qui se présente dans le récit avec l'éclat et

la lumière d'un monde vrai» (Durand, 1990: 237). Hans Robert Jauss (1980: 197) caractérise l'évolution romantique dans l'esthétique européenne par l'exaltation des fonctions de l'imagination; il s'agit de «s'affirmer capable de créer, dans l'œuvre propre de l'homme, un autre monde qui n'existait pas encore, et non seulement une seconde nature plus belle...». Poursuivant la même idée, Mervyn Coke-Enguidanos (1981: 538) affirme que «la gran contribución de los románticos fue precisamente su revalorización del proceso imaginativo. Desde el principio del siglo XVIII esta nueva actitud ante la imaginación cambió el rumbo de la literatura y el arte de los siglos XIX y XX».

Dans l'univers de Jean Giono, l'homme créateur ajoute donc à la nature son propre univers subjectif grâce au pouvoir de son cœur et de son âme que nous retrouvons dans la métaphore et la poésie de l'imaginaire gionisque.

Ses passions pour Virgile, Stendhal et Faulkner sont sans doute aussi très liées au rôle que l'imagination tient dans l'œuvre et dans la vie de Jean Giono. À William Faulkner il emprunta l'écriture elliptique et s'efforça «d'employer un langage d'éllision pour dire des choses importantes» (Bonhomme, 1999: 113). Ce processus est celui de l'utilisation du vide, de l'espace en blanc, de l'absence provoquée par la distance que prend le narrateur avec sa propre narration. Le narrateur opère de la sorte dans *Les Grands Chemins*: «J'aime toujours procéder par allusions voilées... J'aime mieux qu'il en reste au demi-mot. Moins j'en sais plus je prends l'air. Il faut conserver beaucoup de points obscurs en toute chose» (Giono, 1980: 570).

Ces points obscurs nous les retrouvons dans la perception, dans l'observation gionisque. En effet, Jean Giono disait souvent que les choses ne se perçoivent jamais dans leur totalité. Celui qui observe n'est pas toujours situé au meilleur endroit, certains aspects peuvent lui échapper, fragmentant ainsi la perception. À propos de la perception Maurice Blanchot écrit:

Quand nous regardons les sculptures de Giacometti, il y a un point d'où elles ne sont plus soumises aux fluctuations de l'apparence, ni au mouvement de la perspective. On le voit absolument: non plus réduites, mais soustraites à la réduction, irréductibles et, dans l'espace, maîtresses de l'espace par le pouvoir qu'elles ont d'y substituer la profondeur non maniable, non vivante, celle de l'imaginaire. Ce point, d'où nous les voyons irréductibles, nous met nous-mêmes à l'infini, est le point où ici coïncide avec nulle part. Écrire, c'est trouver ce point (Blanchot, 1955: 52).

L'écriture de *Un Roi sans divertissement* utilise elle aussi cette écriture elliptique, les vides de la narration composeront ce récit énigmatique qui cherche à trouver ce *point*, à faire coïncider *l'ici avec le nulle part*, créant un jeu de pistes signé Jean Giono. De cette façon, dans l'écriture gionisque auteur, lecteur et héros partagent la

responsabilité de déchiffrer ensemble l'énigme principale, puisque les indices que nous donne Giono ne sont qu'une ébauche qu'il nous faudra compléter, afin de refermer le cycle écriture-lecture comme nous l'explique Maurice Blanchot:

Jamais le poète, celui qui écrit, le "créateur", ne pourrait du désœuvrement essentiel exprimer l'œuvre; jamais, à lui seul, de ce qui est à l'origine, faire jaillir la pure parole du commencement. C'est pourquoi, l'œuvre est une œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre (Blanchot, 1955: 35).

2. Imaginaire et pureté chez Juan Ramón Jiménez

Dans un de ses manuscrits, Juan Ramón Jiménez confesse: «Yo estoy seguro que hubiera podido llegar a ser un Víctor Hugo español, o por lo menos un León Felipe. Pero pronto decidí que no me gustaba este camino...» (cité par Aguirre, 1970-1971: 214). Juan Ramón Jiménez dont l'œuvre reste marquée par le Modernisme est conscient de l'influence que les écoles françaises, comme le romantisme, jouèrent dans ce mouvement: «El modernismo fue para el romanticismo lo que el Renacimiento para la Edad Media, Edad Media exaltadora de mitos religiosos, fantástica. El Renacimiento influido por el humanismo grecolatino deja de ser místico. El Modernismo es un nuevo Renacimiento que une lo sensorial con lo metafísico, el dogma con el hombre» (Jiménez, 1999: 80). On a souvent insisté sur le fait que le Modernisme n'était pas un mouvement ni une école ou même encore une génération, et Juan Ramón Jiménez lui-même affirmait qu'il pouvait abriter toutes les sensibilités depuis Unamuno jusqu'à Rubén Darío.

D'autre part, il souligne dans ses notes, *Apuntes*, que le Modernisme ne peut s'opposer à la Génération de 98, puisque l'un se nourrit de l'autre. Il ajoute encore que l'origine du Modernisme pourrait remonter à Gustavo Adolfo Bécquer qui réunit, parmi tant d'autres choses la ballade allemande et la poésie populaire andalouse. Selon les mots de Juan Ramón Jiménez, il s'agirait d'une nouvelle Renaissance qui fusionne les éléments sensoriels et métaphysiques, en accord avec le libéralisme pratique, dans le but de rénover idées et formes, tout en suivant la plus pure tradition symboliste. Le lyrisme, souvent hérité de Bécquer, enrichi par les connotations néoromantiques, crée un univers dans lequel les confidences passionnées compromettent directement le lecteur.

Lorsqu'il retourne dans son Moguer natal, après son expérience moderniste à Madrid, Juan Ramón sait déjà que le Modernisme est en train de mourir, que les sentiments évoluent tout comme les idéologies. Il reviendra pourtant à la poésie de Bécquer. Mervyn Coke-Enguidanos (1981-b: 538) affirme que plusieurs poètes

«aceptaron la idea romántica de imaginación como fuerza creadora, como la contrapartida limitada [...] del acto creador de Dios».

Ainsi, comme l'explique María Luisa Amigo (1983: 126-127), dans l'esprit de Juan Ramón, «la creación poética tiene como punto de partida la vida sensible y su término en la manifestación de otra vida, el ser poético... una manifestación esencial de la belleza actual, en presencia expresiva y luminosa del hombre-poeta». C'est ici que commencerait la recherche de Juan Ramón Jiménez qui visait à revaloriser l'imagination tout en l'associant à la lutte du poète contre le Mot et l'expression, thèmes fondamentalement romantiques. Tout comme Jean Giono, il trouverait donc dans sa seconde lecture du romantisme un souffle nouveau qui lui permettrait d'entreprendre une étape innovatrice de sa poésie.

Mais c'est finalement lorsque Juan Ramón Jiménez découvrit Stéphane Mallarmé, qu'il comprit que l'Idéal esthétique pour lequel il luttait était le même que celui que recherchait le poète français, par ailleurs caractéristique de cette fin de siècle en Europe. Cette recherche sur le langage poétique que Maurice Blanchot énonce de la façon suivante en parlant de la poésie de Mallarmé, fut aussi celle de Juan Ramón:

Le langage de la pensée est, par excellence, le langage poétique et le sens, la notion pure, l'idée doivent devenir le souci du poète, étant cela seul qui nous délivre du poids des choses, de l'informe plénitude naturelle (Blanchot, 1955: 39).

Au-delà d'une dépuration de leurs écritures, tous deux recherchaient dans cette direction l'apologie du silence, de la page blanche, vierge, comme culmination de leurs œuvres poétiques. Stéphane Mallarmé avait hérité de Théophile Gautier l'amour de la forme, culte célébré dans "l'Art pour l'Art", la passion pour un monde épuré, siège de leur Idéal. Cependant, tout au long de son existence, il s'était interrogé sur les différentes réalisations de cette beauté tout en doutant de pouvoir un jour atteindre cet Idéal. De cette façon, il avait multiplié les expériences jusqu'à en arriver à "creuser vers le néant". Le rêve de Mallarmé de composer une œuvre unique son "Œuvre", l'avait guidé vers une esthétique liée aux formes les plus malléables que ce soit dans le langage ou dans la littérature. Sa passion pour la musique, reflétée dans *La musique et les lettres*, l'accompagnerait tout au long de sa vie et l'influença dans sa compréhension personnelle de la poésie. De là l'utilisation du vers libre, qui lui permettrait de développer son projet poétique en quête d'une sonorité des mots:

Él quería hacer pensar, no por el sentido del verso en sí, sino por las ideas que pudiera despertar el ritmo, sin ninguna significación verbal; expresar por el empleo imprevisto anormal de la palabra todo lo que la palabra, por medio de la aparición en un punto determinado de la frase y en virtud del color especial de su sonoridad y de su propia expresión momentánea, puede

evocar o predecir sensaciones inmemoriales o sentimientos futuros (Rivas, 1920: 199-201).

À partir de 1915, Juan Ramón Jiménez se concentra lui aussi sur le rythme, ce qui, par la suite l'amènerait au vers libre. Lorsqu'il écrivit *Pastorales*, et particulièrement *Jardines lejanos*, il confessa que la musique jouait un rôle fondamental dans la composition de ces deux œuvres. Antonio Machado lui écrivait alors: «Usted ha oído los violines que oyó Verlaine y a [sic] traído a nuestras almas violentas, ásperas y destartaladas otra gama de sensaciones dulces y melancólicas» (Gullón, 1959: 34). C'est ainsi que Juan Ramón Jiménez tenta, tout comme Stéphane Mallarmé, d'atteindre une beauté pure et absolue, par le biais d'une extrême sensibilité.

3. Conclusion

Comme conclusion à notre réflexion nous pouvons affirmer que la revalorisation de l'imaginaire romantique, ainsi que la recherche d'une nouvelle forme d'écriture, guidèrent Jean Giono tout comme Juan Ramón Jiménez sur le chemin de leur évolution poétique. Imprégné de la littérature de Stendhal, Jean Giono polit son écriture pour en arriver à cette expression sans emphase que nous suggère Jean-Yves Laurichesse: «Giono trouve dans le style de Stendhal non un modèle, mais une incitation au renouvellement, et un certain esprit... Giono y trouve aussi la preuve que la sensibilité peut s'exprimer sans emphase, par un art du peu qui réclame du lecteur une participation plus grande» (Laurichesse, 1994: 374). Jean Giono donnerait ainsi une certaine authenticité à son expression sans l'alourdir de sentiments excessifs: «Rédiger le plus sec possible avec ce qui vient et être très discipliné. Enrichir et peu mais à des endroits judicieux et alors faire très riche mais court, après... Corriger en supprimant (comme pour *Moulin de Pologne*) chapitre par chapitre» (Giono, 1977: 1488).

De son côté, imprégné de ses lectures mallarméennes et se faisant lui-même échos de l'Idéal parnassien de *l'Art pour l'Art*, Juan Ramón ne cesserait tout au long de son écriture de rechercher pureté et beauté dans sa création:

Nombrar las cosas ¿no es crearlas? En realidad, el poeta es un nombrador a la manera de Dios: *Hágase, y hágase porque yo lo digo*”, existe dentro del marco de la búsqueda de la realidad, ya que el poeta crea, como lo podría hacer un científico, para enseñar el Mundo dentro de su Palabra. Por eso Juan Ramón Jiménez mantiene la lucha de sus dos mundos: el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad poética, porque el uno salva al otro, guiándole hacia la pureza (Coke-Enguidanos, 1981: 97).

Jusqu'à la fin de ses jours il corrigerait la totalité de son œuvre, tout comme Mallarmé, au nom de la pureté et de cet Idéal: la Beauté.

*Yo me quisiera detener
 en cada cosa bella
 hasta morir con ella,
 y con ella, en lo eterno, renacer*
 (Jiménez, 1978: 316)

C'est en cela que nous pouvons dire qu'imaginaire et pureté furent un point d'intersection entre l'écriture gionisque et la poétique de Juan Ramón Jiménez. L'extrême dépuration de l'œuvre du poète andalou semblerait avoir séduit l'artificier des vides de la narration qu'était Jean Giono le poussant à réaliser l'adaptation cinématographique d'une œuvre qui n'était pas la sienne mais dans laquelle il aurait reconnu cet *art du peu* dont nous parlait Jean Yves Laurichesse.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGUIRRE, Ángel Manuel (1970-1971): «Juan Ramón Jiménez and the French Symbolism Poets: Influence and Similarities». *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI-4, 212-223.
- AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, María Luisa (1983): «Esencia realizante del fenómeno poético según el pensamiento juanramoniano». *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de J.R.J celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, tomo I, 125-130.
- BLANCHOT, Maurice (1955): *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard (Folio).
- BONHOMME, Béatrice (1999): «Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXème siècle: innovation dans *Un roi sans divertissement*». *Actes du IVème colloque international Jean Giono du centenaire*, Aix en Provence, Université de Provence, 105-119.
- COKE-ENGUIDANOS, Mervyn (1981a): «El poder de la palabra según Juan Ramón Jiménez». *Sin Nombre*, XII-3, 86-105.
- COKE-ENGUIDANOS, Mervyn (1981b): «Juan Ramón en su contexto esteticista, romántico y modernista». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 532-546.
- DURAND, Jean-François (1990): «Le savoir de la métaphore. Remarques sur l'esthétique romantique du *Chant du Monde*». *Les styles de Giono, Actes du IIIème colloque international Jean Giono d'Aix en Provence (7-10 juin 1989)*, Roman 20-50, Université de Lille III, 237-248.
- GIONO, Jean (1959): *Adaptation cinématographique de Platero de Juan Ramón Jiménez*. Mougier, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- GIONO, Jean (1977): *Œuvres Romanesques Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIONO, Jean (1980): *Œuvres Romanesques Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- GIONO, Jean (1995): «Voyage en Espagne», *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GULLÓN, Ricardo (1959): «Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez». *La Torre*, Río Piedras (Puerto Rico), 159-196
- JAUSS, Hans Robert (1980): «Poiesis: l'expérience esthétique comme activité de production». *Le temps de la réflexion I*, Paris, Gallimard.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1964): *Platero et moi* (avant propos de Jean Giono), Paris, Seghers.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1978): *Leyenda (1896-1956)*, Edición de Antonio Sánchez Romeraldo. Madrid, Cupsa Editorial.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1998): *Platero y yo*, Edición de Michael P. Predmore. Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999): *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Madrid, Visor.
- LAPOUGE, Gilles (1990): «Giono: une réalité passionnément imaginaire», *La Quinzaine Littéraire*, 558, 5-6.
- LAURICHESSE, Jean-Yves (1994): *Giono et Stendhal: chemins de lecture et de création*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence
- LE CLEZIO, Jean-Marie (1967): *L'Extase matérielle*. Paris, Gallimard (Idées).
- MENY, Jacques (1992): «Un roi sans divertissement: du récit à l'écran», *Bulletin Association des Amis de Jean Giono*, 37, 44-75.
- MILLER, William (1979): «Giono parle de son imaginaire». *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, 12, 54-59.
- RIVAS, José Pablo (1920): *Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos*. Madrid, imp. Suc. de Hernando.

Le rationalisme français et la théorie des émotions

Jesús Camarero

Universidad del País Vasco

jesus.camarero@ehu.es

Resumen

Un estudio filosófico y comparado sobre el problema de la razón/emoción en el ámbito de la Psicología y de la Neurología a lo largo de la Modernidad. El nacimiento de la filosofía y de la ciencia modernas en el siglo XVII no oculta en nuestros días las tremendas contradicciones que caracterizan las tesis racionalistas. Pero el siglo XVIII, de la mano de Rousseau sobre todo, va a enmendar la trayectoria y va a proponer un ideal equilibrio razón-emoción, base de la actual Neurobiología. El presente estudio incluye un análisis crítico de las teorías más importantes (Descartes, Pascal, Rousseau, Darwin, Ellis, LeDoux, Damasio, Goleman) y su análisis contrastivo por medio de otras teorías (Locke, Voltaire, La Mettrie, Foucault, Marías, Habermas, Zubiri, Iglesias). El objetivo del estudio es ofrecer una visión conjunta, ordenada y sistemática de la teoría de las emociones, centrada sobre todo en el ámbito francés de los siglos XVII y XVIII, así como en el desarrollo actual de la ciencia neurobiológica.

Palabras clave: Ilustración francesa; Jean-Jacques Rousseau; René Descartes; Teoría

Abstract

A philosophic and comparative report about the problem concerning the reason/emotion in the field of psychology and neurology throughout Modern Times. The birth of philosophy and modern sciences in the XVII century never veiled the enormous contradictions that characterize the rationalist thesis. But during the XVIII century thanks to, mainly, Rousseau, these positions would be amended and a proposal of an ideal balance between reason and emotion would be offered then on the basis of the current neurobiology. This study includes a critical analysis about the most important theories (Descartes, Pascal, Rousseau, Darwin, Ellis, LeDoux, Damasio, Goleman) and their contrastive analysis obtained by using other approaches (Locke, Voltaire, La Mettrie, Foucault, Marías, Habermas, Zubiri, Iglesias). The aim of this report is to offer a complete, ordered and systematic review of the theory of the emotions, focused mostly on the French field of the XVII and XVIII centuries, as well as on the current development of the neurobiological science.

Key words: French Enlightenment; Jean-

de las emociones; Neurobiología.

Jacques Rousseau; René Descartes; Theory of the Emotions; Neurobiology.

0. Introduction

Du concept de la raison de la philosophie des Lumières au XVIII^e siècle à la théorie neurobiologique des émotions fondée à la fin du XX^e¹, il existe une grande distance historique, scientifique, philosophique, idéologique, conceptuelle. Cette révolution s'est produite grâce aux progrès philosophiques et scientifiques réalisés durant ce processus historique, mais aussi parce que les connaissances sur le cerveau humain ont fait un pas de géant à partir des années 1990, grâce aux nouvelles technologies de la Résonance Magnétique Fonctionnelle (fMRI) ou de la Tomographie par Émission de Positons (PET), et à l'obtention d'images tridimensionnelles du cerveau de personnes vivantes².

En toute logique, nous concevons aujourd'hui différemment la dichotomie raison/émotion de comment elle fut pensée durant les XVII, XVIII et XIX^e siècles. Mais il convient de souligner une idée de base pour bien comprendre ce sujet : la raison et l'émotion vont ensemble dans le débat scientifique et philosophique depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours. C'est pourquoi faire des recherches sur la raison implique enquêter sur le mécanisme des passions, et étudier le fonctionnement des sentiments implique d'être attentif au principe général de la raison.

En ce sens, l'objectif principal de ce travail est de démontrer que durant le XVIII^e siècle il y eut des avancées (intuitions, hypothèses, théories) qui hasardaient ou annonçaient le fonctionnement cérébral en deux niveaux différenciés. C'est le cas exceptionnel de Jean-Jacques Rousseau et de sa théorie sur les passions et la raison sensitive : l'hypothèse qui présente le cerveau humain comme dirigé par une dualité fonctionnelle rationnelle-émotive, et les personnes dotées d'un système neuronal qui tend à conserver un merveilleux équilibre de l'esprit, indispensable pour atteindre un certain bonheur.

¹ Ce travail contient la suite de mes recherches après ma communication «La razón ilustrada y la teoría de las emociones» présentée au colloque *Actualidad del XVIII francés: presencias, lecturas, reescrituras*, Université d'Alicante, 4-6 novembre 2009. J'ai traduit en français les textes en espagnol et en anglais dont la bibliographie n'était pas en langue française.

² Déjà au XVII^e siècle, Thomas Willis, promoteur de la Royal Society et auteur de *L'anatomie du cerveau et des nerfs*, publié en 1664, est l'inventeur du terme *neurologie* (en tant que doctrine des nerfs).

1. Le concept de la raison des Lumières hérité du XVIII^e siècle

1.1. Le problème de la raison au XVII^e siècle

Avec la publication en 1637 du *Discours de la méthode*, René Descartes ouvre le chemin d'une nouvelle philosophie et d'une nouvelle science qui servira de base à la construction du grand édifice de la philosophie des Lumières du siècle suivant. Descartes invente une méthode philosophico-scientifique qui lui permet de rompre –relativement– avec la tradition scolastique, de connaître selon son expérience personnelle soumise au doute permanent, de construire une certaine relation pensée-corps-moi et d'arriver à extraire un nouveau concept de vérité.

En ce qui concerne la raison ses recherches l'amènent à quelques conclusions intéressantes. La raison se trouve installée en chaque homme comme un attribut essentiellement humain : «car pour la raison, ou le sens, d'autant qu'elle est la seule chose qui nous rend hommes et nous distingue des bêtes, je veux croire qu'elle est toute entière en un chacun» (Descartes, 1995a: 16). Il énonce donc sa définition de l'être humain avec son célèbre *cogito ergo sum*, proposant que l'être est pensée :

Pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux, il fallait nécessairement que moi, qui le pensais, fusse quelque chose et remarquant que cette vérité, *je pense donc je suis*, était si ferme et si assurée [...] je jugeai que je pouvais la recevoir sans scrupule pour le premier principe de la philosophie que je cherchais (Descartes, 1995a: 48).

Après avoir réalisé cette définition, en développant sa théorie du *cogito*, il souligne à la page suivante :

J'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui pour être n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle, en sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui, et qu'encore qu'il ne fût point elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est [...] pour penser il faut être (Descartes, 1995a: 49).

Descartes propose ici la séparation radicale du corps et de l'âme, et nous verrons par la suite à quel point cette idée suscite d'énormes problèmes. Il reconnaît également l'inverse de ce qu'il a affirmé plus haut avec la phrase *cogito ergo sum*, c'est-à-dire que l'existence est antérieure à la pensée, ce qui reviendrait à dire que le *sum ergo cogito*, formule inversée, serait elle aussi exacte³.

Dans une œuvre postérieure, *Les passions de l'âme*, publiée en 1649, Descartes mène à bien ce qui constitue probablement la première explication et classification

³ De ce point de vue, il aurait mieux dit *cogito sum* par exemple.

des passions de la Modernité : il décrit six passions fondamentales ou primitives (admiration, amour, haine, désir, joie et tristesse) desquelles dérivent toutes les autres (on en compte jusqu'à quarante, parmi lesquelles figurent l'estime, le mépris, l'espoir, la peur, le courage, la lâcheté, le dégoût, la peine et même le remords et l'autosatisfaction).

Mais passons à quelques détails problématiques de cet apport en ce qui concerne notre sujet. Pour connaître les passions, il argumente en utilisant des idées antérieures : il faut différencier l'âme et le corps parce que cette différence âme/corps est la même que la différence action/passion. Les actions sont des volontés qui se produisent à l'intérieur de l'âme et les passions sont des perceptions ou connaissances qui proviennent de l'extérieur de l'âme. Ensuite il se contredit à nouveau soulignant que «l'âme est véritablement jointe à tout le corps, et qu'on ne peut pas proprement dire qu'elle soit en quelque une de ses parties, à cause qu'il est un et en quelque façon indivisible» (Descartes, 1995b: 121). Il dit également que le «principal effet de toutes les passions dans les hommes est qu'elles incitent et disposent leur âme à vouloir les choses auxquelles elles préparent leur corps» (Descartes, 1995b: 129).

Dans le cadre des apports inégalables de Descartes à l'avancée philosophico-scientifique de la Modernité se détache, à mon avis, cette vision préalable de l'organe fondamental du cerveau primitif, l'amygdale cérébrale : «la partie du corps en laquelle l'âme exerce immédiatement ses fonctions n'est nullement le cœur, ni aussi tout le cerveau ; mais seulement la plus intérieure de ses parties, qui est une certaine glande fort petite, située dans le milieu de sa substance» (Descartes, 1995b: 122).

Quelques années plus tard, dans ce même axe rationaliste, en 1653, Blaise Pascal publie l'opuscule –moins connu– *Discours sur les passions de l'amour*, dans lequel nous pouvons trouver aussi quelques idées intéressantes. Si Pascal a recours à la définition de Descartes alors qu'il identifie existence et pensée, son point de vue constitue un tournant considérable vers la revendication des passions :

L'homme est né pour penser ; aussi n'est-il pas un moment sans le faire ; mais les pensées pures, qui le rendraient heureux s'il pouvait toujours les soutenir, le fatiguent et l'abattent [...] il est nécessaire qu'il soit quelquefois agité des passions, dont il sent dans son cœur des sources si vives et si profondes (Pascal, 1954: 537).

Pour Pascal les passions sont seulement des sentiments et pensées (1954: 538) qui appartiennent purement à la sphère de l'esprit. En ce sens, il comprend qu'il y a deux types d'esprit, le géométrique et celui de la finesse. Il établit de cette manière dans sa classification seulement deux passions convenables, l'amour et l'ambition qui, si elles coïncident, s'affaiblissent l'une et l'autre, même s'il reconnaît un fait quelque peu surprenant : «Qu'une vie est heureuse quand elle commence par l'amour et finit par l'ambition !» (Pascal, 1954: 538). Continuant avec ce genre d'expressions com-

plexes et même énigmatiques, pour ne pas dire contradictoires et paradoxales, il nous rappelle sa première affirmation («l'homme est né pour penser») pour nous dire toute autre chose : Pascal en vient à affirmer que «l'homme est né pour le plaisir, il le sent, il n'en faut point d'autre preuve. Il suit donc sa raison en se donnant au plaisir» (1954: 540).

Descartes affirme –de façon scolastique, dirions-nous– que l'essence de l'âme revient à la pensée (Goulemot, Masseau, Tatin-Gourier, 1996: 14), que le moi est un esprit dont la compréhension est supérieure et qui n'a rien à voir avec l'être humain réel, vivant, existant, de la personne humaine, et que l'existence et l'identité du moi sont soumises à Dieu ; ce que nous ne pouvons considérer autrement que comme un excès de théocentrisme. Et quant au célèbre *cogito ergo sum* cartésien, qui se doit à l'indiscutable identité de l'être et de la pensée, car il est évident pour nous –de nos jours avec les progrès des sciences médicales– qu'il existe une relation entre ce que nous pensons, ce que nous disons et ce que nous faisons, son véritable sens ne résiderait pas dans son habituelle traduction *je pense donc je suis*, mais dans une autre un peu différente : je suis ce que je pense (plus ou moins *cogito sum*).

Pour V. Ibar, «l'erreur de Descartes a été de prétendre à l'asepsie d'une raison pure, immanente, comme principe et moteur de nos décisions existentielles. [...] Nous sommes rationnels et émotionnels. Raison et sentiments ne peuvent être expliqués comme des compartiments séparés de notre corps» (2004: 61). C'est ainsi non seulement par constatation rationnelle du bon sens humain, mais parce que chez Descartes lui-même il existe un doute de sa propre théorie qu'il dément presque par avance quand il affirme que, si «je pense donc je suis», d'autre part «je vois clairement que pour penser il faut être» (1995a: 49).

Cependant le rationalisme du XVII^e siècle et la fondation de la Philosophie et de la Science modernes à cette époque, grâce à l'œuvre de Descartes et Pascal, constitue un apport fondamental qui rendra possible l'avancée postérieure de la Philosophie des Lumières et de la Modernité depuis le XVIII^e siècle.

Le nouveau philosophe allemand Peter Sloterdijk, malgré sa virulente critique de la Modernité cynique, n'hésite pas à formuler l'affirmation suivante : «la pensée métaphysique donne à la philosophie des lumières un héritage infiniment précieux : le rappel de la relation entre réflexion et émancipation qui maintient sa validité même lorsque les grands systèmes se sont écroulés» (Sloterdijk, 1987: 62).

Mais nous ne devons pas omettre pour autant quelques limites, parce que le rationalisme du XVII^e siècle, selon José Ferrater, est «l'expression d'un supposé métaphysique et religieux à la fois par lequel on fait de Dieu le garant suprême des vérités rationnelles et, par conséquent, l'ultime soutien d'un univers conçu comme intelligible» (Ferrater, 1991: 2762). L'apport du rationalisme du XVII^e siècle sera donc insuffisant pour que l'homme moderne puisse comprendre le monde et progresser dans l'avancée des connaissances.

1.2. Le concept de raison dans la Philosophie des Lumières

Depuis le XVIII^e siècle, comme le signale également Ferrater, la raison des Lumières devient «un instrument grâce auquel l'homme pourra résoudre l'obscurité qui l'entoure [...] la raison est à la fois une attitude épistémologique qui intègre l'expérience et une norme pour l'action morale et sociale» (Ferrater, 1991: 2762). La raison va devenir aussi ce qui distingue l'homme des animaux, la capacité d'atteindre la connaissance de ce qui est universel, l'équivalent au fondement : pourquoi une chose est telle qu'elle est et non d'une autre manière (la raison suffisante). La raison représente alors un principe unificateur et modérateur, face à la passion qui divise l'être humain et l'amène aux excès de l'irréflexion (Goulemot, Masseau, Tatin-Gourier, 1996: 175) .

Déjà en 1733, dans une de ses *Lettres philosophiques*, dédiée à Descartes et Newton, Voltaire fait une évaluation de la philosophie de Descartes, soulignant ses grands apports (quelques uns d'entre eux avaient été niés ou même attribués à Newton en Angleterre) ; mais il n'hésite cependant pas à critiquer vivement quelques points essentiels de la théorie cartésienne :

Il se trompa sur la nature de l'âme, sur les preuves de l'existence de Dieu, sur la matière, sur les lois du mouvement, sur la nature de la lumière ; il admit des idées innées, il inventa de nouveaux éléments, il créa un monde, il fit l'homme à sa mode, et on dit avec raison que l'homme de Descartes n'est en effet que celui de Descartes, fort éloigné de l'homme véritable. Il poussa ses erreurs jusqu'à prétendre que deux et deux ne font quatre que parce que Dieu l'a voulu ainsi (Voltaire, 1986: 100-101).

De même Voltaire, à partir de la sixième édition de 1769, ordonne d'imprimer son célèbre *Dictionnaire philosophique portatif* (1764) avec le sous-titre de *La raison par l'alphabet*.

De son côté l'*Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert porte le sous-titre de *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (le premier volume ayant été publié en 1751). Comme nous pouvons le constater, la raison apparaît essentiellement pour définir chaque projet des Lumières et, dans le cas de l'*Encyclopédie*, elle occupe à elle seule plus de la moitié des contenus de l'œuvre, selon le cadre général de l'entendement, appelé spécifiquement «système figuré des connaissances humaines», où la raison (Philosophie répartie entre Métaphysique, Science de Dieu, Logique, Morale et Mathématiques) occupe le lieu central aux côtés de la mémoire (Histoire) et de l'imagination (Poésie).

Quelques illustrés remarquables, comme Rousseau et surtout Voltaire étaient de grands admirateurs de la philosophie empiriste de John Locke qui, en 1690, dans son *Essai sur l'entendement humain*, avait démontré qu'il n'y a aucun principe inné

dans l'esprit que l'âme reçoive dans son premier être et apporte au monde avec elle (1999: 21), démentant ainsi la théorie de Descartes. Locke, plutôt vif, se permet même de partir de la théorie du *cogito* cartésien pour arriver à une conclusion très avancée qui aura une influence considérable sur toute la pensée postérieure :

L'idée est objet de l'acte de penser. Étant donné que l'homme est conscient pour lui-même qu'il pense, et étant cela de quoi s'occupe son esprit, alors qu'il pense, les idées qui sont là, les hommes ont sans aucun doute plusieurs idées dans leur esprit [...]. Il résulte alors que la première chose qu'il faut découvrir c'est comment il est arrivé à les avoir. [...] Toutes les idées viennent de la sensation ou de la réflexion. [...] D'où provient tout ce matériel de la raison et de la connaissance ? [...] de l'expérience : là est le fondement de tout notre savoir (Locke, 2000: 18).

La théorie de Descartes sur la déconnexion du corps et de l'âme et la subordination du premier à la seconde, étant donné que celle-ci le connecte directement avec Dieu, sera radicalement critiquée dès 1747 alors que, dans son traité sur l'homme-machine, La Mettrie dénonce que : «Descartes et tous les cartésiens [...] ont fait la même faute. Ils ont admis deux substances distinctes dans l'homme, comme s'ils les avaient vues et bien comptées» (La Mettrie, 2000: 18).

En 1784, Emmanuel Kant apporte une des définitions les plus précises du sens pratique de la raison chez l'homme moderne. En ce qui concerne le sens du projet des Lumières, il signale :

Les Lumières c'est la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre. On est soi-même responsable de cet état de tutelle quand la cause tient non pas à une insuffisance de l'entendement mais à une insuffisance de la résolution et du courage de s'en servir sans la conduite d'un autre. *Sapere aude!* Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières (Kant, 1997 : 25).

Comme Julián Marías le signale dans son livre *L'éducation sentimentale* :

L'attention dédiée au XVIIIème siècle aux passions de l'âme se prolonge dans le siècle suivant, mais une focalisation différente prédomine et l'on préfère alors une autre appellation : les sentiments. [...] dans son traitement des restes du rationalisme persistent, mais il y a une influence manifeste de l'empirisme, qui domine la pensée anglaise et n'en fait pas moins dans la philosophie des Lumières qui lui doit beaucoup (Marías, 2006: 161).

Le philosophe allemand Jürgen Habermas, dans son célèbre essai intitulé « La modernité : un projet inachevé », en vient à définir, avec suffisamment d'ampleur, le concept de la raison des Lumières:

Le projet de la Modernité, formulé au XVIIIème par les philosophes des Lumières consiste à développer les sciences objectivatrices, les fondements universalistes de la morale et le droit à l'art indépendant. [...] à libérer de ses formes ésotériques les potentialités cognitives qu'ils manifestent ainsi et en profiter pour la praxis (Habermas, 2002: 385).

Il choisit comme exemple de la raison des Lumières le grand philosophe Condorcet dont il dit qu'il avait :

L'espoir surdimensionné que les arts et les sciences arriveraient non seulement à contrôler les forces de la nature, mais aussi à fomentier l'interprétation du monde et du propre moi, du progrès moral, la justice des institutions morales et même du bonheur des êtres humains (Habermas, 2002: 385).

2. Raison et émotion chez Jean-Jacques Rousseau

2.1. L'originalité de la théorie des passions de Rousseau

Déjà dans le deuxième discours⁴, intitulé *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, édité en 1755, Jean-Jacques Rousseau expose une définition de l'être humain, y compris l'interaction de la raison et de l'émotion, l'apport de connaissances de l'émotion à la raison, et laisse deviner le désir d'un équilibre fonctionnel entre celles-ci :

L'homme sauvage [...] commencera donc par les fonctions purement animales : apercevoir et sentir sera son premier état commun avec tous les animaux. Vouloir et ne pas vouloir, désirer et craindre, seront les premières, et presque les seules opérations de son âme, jusqu'à ce que de nouvelles circonstances y causent de nouveaux développements. Quoi qu'en disent les moralistes, l'entendement humain doit beaucoup aux passions, qui, d'un commun aveu, lui doivent beaucoup aussi : c'est par leur activité que notre raison se perfectionne ; nous ne cherchons à connaître que parce que nous désirons de jouir, et qu'il n'est pas possible de concevoir pourquoi celui qui n'aurait ni désirs ni craintes se donnerait la peine de raisonner. Les passions, à leur tour, tirent leur origine de nos besoins, et leur

⁴ La célèbre *illumination de Vincennes* se produit alors que Rousseau va rendre visite à Diderot en octobre 1749, donne lieu à un corps doctrinal unique dans l'œuvre de Rousseau : *Discours sur les sciences et les arts* (1750), *Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) et *Émile ou sur l'éducation* (1762).

progrès de nos connaissances ; car on ne peut désirer ou craindre les choses que sur les idées qu'on en peut avoir, ou par la simple impulsion de la nature (Rousseau, 1992: 189-196).

Le point de départ de Rousseau sont les théories rationalistes, mais il les dépasse : les passions sont nécessaires, mais elles doivent toujours culminer dans une amélioration de la raison. La justification de ce processus n'est pas l'évolution logique du primaire vers le fondamental, mais que la connaissance assimilée à la raison s'obtient avec plaisir à travers l'intervention des passions. Ce qui veut dire que la clef n'est pas le perfectionnement, ou pas seulement, mais aussi et surtout la jouissance, le plaisir, et le bonheur. Ce mécanisme interactif des passions et de l'entendement évoque d'une certaine façon le fonctionnement du cerveau ternaire de MacLean, mais laisse entrevoir surtout la théorie de l'interaction raison-émotion et le marqueur somatique de Damasio, tout comme la dualité de la pensée raisonnante/sensitive dans le cadre de l'intelligence émotionnelle de Goleman, c'est-à-dire les théories les plus avancées en Psychologie cognitive et Neurobiologie.

Dans le chapitre II de l'*Essai sur l'origine des langues* (1781), pour expliquer quelle est l'origine, pourquoi et comment surgissent les langues, Rousseau ajoute quelques idées nouvelles à ce qu'il avait énoncé auparavant, cette fois par rapport au langage, phénomène définissant l'être humain :

On ne commença pas par raisonner, mais par sentir. On prétend que les hommes inventèrent la parole pour exprimer leurs besoins ; cette opinion me paraît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins fût d'écartier les hommes et non de les rapprocher. Il le fallait ainsi pour que l'espèce vînt à s'étendre et que la terre se peuplât promptement, sans quoi le genre humain se fût entassé dans un coin du monde, et tout le reste fût demeuré désert. De cela seul il suit avec évidence que l'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes ; il serait absurde que de la cause qui les écarte vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix (Rousseau, 1993 : 61-62)

Ici Rousseau démarre plutôt de la thèse pascalienne qui défend le besoin d'expérimenter des passions⁵. Mais l'argument de Rousseau a une incidence surtout

⁵ Il ne faut pas oublier que Pascal fait référence au domaine de l'esprit alors que Rousseau fait plutôt référence au domaine de l'expérience et du corps en interaction avec d'autres corps. Cette distance épistémologique reste capitale pour comprendre l'apport rousseauien et son originalité dans le contexte de sa théorie générale de la sensibilité.

dans la définition de l'être émotionnel, ce qui provoque d'entrée un déséquilibre entre l'émotionnel et le rationnel et nous confronte au paradoxe d'un être humain pas trop rationnel, voire irrationnel (thèse de Ellis et de LeDoux), alors qu'il explique l'origine du langage⁶.

Un peu plus loin, au chapitre V, dédié à l'écriture, il affirme cependant que «à mesure que les besoins croissent, que les affaires s'embrouillent, que les lumières s'étendent, le langage change de caractère : il devient plus juste et moins passionné : il substitue aux sentiments les idées ; il ne parle plus au cœur mais à la raison» (Rousseau, 1993: 68). Quand il s'agit de l'écriture, de la représentation de la langue, les passions ont fait place à la raison. Rousseau va jusqu'à établir trois niveaux ou types différents de langues : depuis les peuples sauvages, en passant par les barbares pour arriver aux civilisés. Un exemple de la pensée paradoxale de Rousseau. Mais la péréquation structurelle qu'il octroie à la raison et à l'émotion ne doit pas passer inaperçue. Elle constitue une intuition de l'équilibre (utopique ou futur) entre deux domaines cérébraux de l'être humain, dans le même sens que la Neurobiologie actuelle.

Une thèse que je considère avancée en ce qui concerne les thérapies cognitives actuelles, c'est que Rousseau expose le principe du rééquilibrage émotionnel dans *Émile ou sur l'éducation* (1762), une Psychologie et une Anthropologie d'influence épiciurienne rédigée deux-cents ans avant la fondation de la Psychologie cognitive :

En quoi donc consiste la sagesse humaine ou la route du vrai bonheur ? Ce n'est pas précisément à diminuer nos désirs ; car, s'ils étaient au-dessous de notre puissance, une partie de nos facultés resterait oisive, et nous ne jouirions pas de tout notre être. Ce n'est pas non plus à étendre nos facultés, car, si nos désirs s'étendaient à la fois en plus grand rapport nous n'en deviendrions que plus misérables : mais c'est à diminuer l'excès des désirs sur les facultés, et à mettre en égalité parfaite la puissance et la volonté (Rousseau, 1966: 94).

D'où vient la faiblesse de l'homme ? De l'inégalité qui se trouve entre sa force et ses désirs. Ce sont nos passions qui nous rendent faibles, parce qu'il faudrait pour les contenter plus de forces que ne nous en donna la nature. Diminuer donc les désirs, c'est comme si vous augmentiez les forces : celui qui peut plus qu'il ne désire en a de reste ; il est certainement un être très fort (Rousseau, 1966: 211).

La coïncidence ici avec la thérapie TREC de Ellis est stupéfiante même : augmenter l'influence de la raison sur l'émotion, de sorte que les implications irrationnelles de celles-ci soient amorties par la rationalité objective. L'idée de nature

⁶ Une autre chose complètement différente c'est l'explication du problème de la tour de Babel (différenciation linguistique planétaire) où Rousseau expose une explication un tant soit peu étrange.

comme principe fondamental de sa philosophie fait que Rousseau situe les passions (émotions, sentiments) à la base de la définition de l'homme (Anthropologie) et de son comportement (Étique) :

Nos passions sont les principaux instruments de notre conservation : c'est donc une entreprise aussi vaine que ridicule de vouloir les détruire. C'est contrôler la nature, c'est réformer l'ouvrage de Dieu (Rousseau, 1966: 274-275).

Nos passions naturelles sont très bornées ; elles sont les instruments de notre liberté, elles tendent à nous conserver. Toutes celles qui nous subjuguent et nous détruisent nous viennent d'ailleurs ; la nature ne nous les donne pas, nous nous les approprions à son préjudice (Rousseau, 1966: 275).

Au XIX^e siècle, Darwin expose clairement que les émotions s'expriment à travers des actions innées, c'est-à-dire qu'elles constituent un mécanisme interne de type génétique qui nous définit. Mais, en plus d'avoir soutenu cette théorie avant Darwin, Rousseau était déjà allé plus loin en assurant que les émotions sont une bonne chose, et s'occupent de la conservation de l'être humain (par exemple, de la survie que gèrent les cerveaux reptilien et limbique). D'ailleurs, il en arrive à affirmer que les pensées inadéquates peuvent les convertir en mauvaises choses à cause d'une décision inexacte de l'individu (idées irrationnelles affectant l'équilibre émotionnel, selon la thérapie TREC de Ellis).

L'intuition rousseauienne de l'amygdale cérébrale et de ses fonctions, du cerveau primitif, la définition de l'homme cérébral en ce qui concerne son origine animale et le début de la vie, tout comme la conservation des fonctions vitales sont définies dans *Émile ou de l'éducation* à travers l'idée d'amour de soi (Foucault⁷, 2001: 3-26) :

La source de nos passions, l'origine et le principe de toutes les autres, la seule qui naît avec l'homme et ne le quitte jamais tant qu'il vit, est l'amour de soi : passion primitive, innée, antérieure à toute autre, et dont toutes les autres ne sont, en un sens, que des modifications. [...] L'amour de soi-même est toujours bon, toujours conforme à l'ordre. Chacun étant chargé de sa propre conservation, le premier et le plus important de

⁷ Foucault distingue clairement entre *epimeleia heautou* (souci de soi, *cura sui* chez Sénèque), le soin de soi par soi-même, les choses immédiates et péremptoires desquelles il faut s'occuper, du *gnôthi seauton* (*connais-toi toi-même* chez Épictète et Socrate), se connaître soi-même, même si à l'origine, face à l'oracle de Delphes, il s'agissait plutôt de savoir quelles questions concrètes devaient être posées. De plus, Foucault argumente que le *gnôthi seauton* doit être subordonné ou inclus dans l'*epimeleia heautou* dans le sens d'obtenir le bonheur de l'homme. Et ce, malgré le fait que l'on ait donné plus d'importance au *gnôthi seauton* à cause du moment cartésien, qui disqualifia l'*epimeleia heautou* dans ses principes.

ses soins est et doit être d'y veiller sans cesse. [...] Il faut donc que nous nous aimions pour nous conserver, il faut que nous nous aimions plus que toute autre chose ; et, par une suite immédiate du même sentiment, nous aimions ce qui nous conserve. [...] Ce qui favorise le bien-être d'un individu l'attire ; ce qui nuit le repousse : ce n'est là qu'un instinct aveugle. Ce qui transforme cet instinct en sentiment, l'attachement en amour, l'aversion en haine, c'est l'intention manifestée de nous nuire ou de nous être utile (Rousseau, 1966: 275-276).

Dans ce fragment nous retrouvons quelques éléments qui constituent l'équilibre émotionnel de l'individu, ce que Rousseau appelle le bien-être, avec une grande anticipation. D'abord, l'évidence de la passion, primitive, première ou basique à l'origine de toutes les autres, est une évidence génétique qui affecte notre entité humaine : la passion à l'origine de tout, y compris la fusion holistique du cerveau-corps. Ensuite, la conservation de l'être humain dans son intégrité, par voie instinctive, telle qu'elle se produit au niveau du cerveau reptilien. Et enfin, la pragmatique des sentiments qui amène à décider de notre bien ou de notre mal constitue un topos de l'Étisme spinoziste : chez Rousseau elle implique la transcendance de la vision anthropologique individuelle en une vision étimologique sociale. De plus l'argument rousseauien est englobé dans un autre concept, celui de l'amour-propre :

L'amour de soi, qui ne regarde qu'à nous, est content quand nos vrais besoins sont satisfaits : mais l'amour-propre, qui se compare, n'est jamais content et ne saurait l'être, parce que ce sentiment, en nous préférant aux autres, exige aussi que les autres nous préfèrent à eux ; ce qui est impossible. Voilà comment les passions douces et affectueuses naissent de l'amour de soi, et comment les passions haineuses et irascibles naissent de l'amour-propre (Rousseau, 1966: 276-277).

C'est ainsi que s'ouvre une dichotomie radicale entre amour de soi et amour-propre. Le résultat étant le problème provoqué par les passions, la nouvelle Psychologie cognitive diagnostique que les idées irrationnelles perturbent l'équilibre émotionnel de l'être humain. Rousseau va jusqu'à aventurer la voie par laquelle on pourrait attaquer et résoudre ce problème, la rationalité (un concept de Ellis dans la thérapie TREC) : «Tout ce qui doit me rassurer n'est que dans ma raison, l'instinct plus fort me parle tout autrement qu'elle» (Rousseau, 1966: 171). Mais le problème devient plus grave si l'on tient compte du fait que la raison a aussi ses limites. Il faut donc aller plus loin dans la recherche de solutions :

La conscience est la voix de l'âme, les passions sont la voix du corps. [...] Trop souvent la raison nous trompe, nous n'avons que trop acquis le droit de la récuser ; mais la conscience ne trompe jamais ; elle est le vrai guide de l'homme : elle est à

l'âme ce que l'instinct est au corps ; qui la suit obéit à la nature, et ne craint point de s'égarer (Rousseau, 1966: 372-373).

En exposant la dichotomie âme/corps, explicitée grâce à la dichotomie conscience/passions, Rousseau expose l'interaction propre du *corpensée*, une théorie récente de Damasio dans ses études neurologiques. Mais, en plus, Rousseau rompt le lien avec le rationalisme cartésien en situant les passions dans le domaine du corps, même s'il utilise toujours des termes du type «âme» ou «Dieu». Il construit ainsi une nouvelle Métaphysique, plus humaine, purement anthropologique et dont l'objet est l'homme individuel que Rousseau reconnaît en lui-même, à travers la sensibilité devenue l'axe de la théorie des passions.

2.2. Pour une critique de la raison sensitive

Comme il existe une critique de la raison pure ou une critique de la raison pratique d'Emmanuel Kant, ou qu'il y a une critique de la raison cynique de Peter Sloterdijk, il pourrait aussi y avoir une critique de la raison sensitive chez Jean-Jacques Rousseau : des recherches sur le concept et la méthode de cette théorie où la raison et l'émotion fusionnent et deviennent le caractère d'un homme nouveau.

Pour Carmen Iglesias, dans son livre *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*, la raison sensitive de Rousseau est une sorte d'illumination qui permet de trouver en soi-même le véritable centre des choses, étant donné que cette raison coïncide avec la structure de la réalité, elle dévoile la vérité essentielle de celles-ci, et c'est la preuve de l'optimisme gnoséologique rousseauvien où coïncident nature et raison (Iglesias, 1999: 426).

Dans une œuvre publiée en 1980, Xabier Zubiri apporte une théorie de l'intelligence sentante qui peut nous aider à comprendre le problème de la raison/émotion chez Rousseau, et, plus concrètement, le concept de raison sensitive. Zubiri distingue l'appréhension de l'*estimulidad* (sentir pur, propre de l'animal) de l'appréhension de la réalité (sentir humain). Par conséquent, intelliger serait appréhender quelque chose comme réel, *en formalidad de realidad*, alors que sentir consisterait à appréhender quelque chose *impresivamente* (Zubiri, 2005: 79). La nouveauté apportée par Zubiri est qu'intelliger et sentir ne s'opposent pas, car ils sont deux modes d'appréhension sensible qui s'inscrivent tous deux dans le sentir (2005: 80). L'impression de réalité en tant qu'impression c'est sentir, mais en tant que réalité c'est intelliger, donc que l'impression de réalité est formellement sentir et intelliger (2005: 80). Comme le souligne Zubiri, «chez l'homme sentir et intelliger ne sont pas deux actes complets qui s'effectuent dans cet ordre, mais deux moments d'un même acte, d'une impression, une et unique, de l'impression de réalité» (2005: 81). L'intelligence sentante (2005: 85-86) se caractérise parce qu'elle a un objet formel propre (la réalité). Cet objet se trouve dans l'intelligence, l'acte formel est appréhen-

der son objet (la réalité), ce qui a été appréhendé en sentant l'est en impression de réalité.

Effectivement, dans *Émile ou sur l'éducation*, Rousseau propose sa théorie sur la raison sensitive comme extension logique de sa théorie des passions. C'est là que se constitue l'antécédent de la nouvelle théorie des émotions de la fin du XX^e siècle, et la validité et actualité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau. Voici des exemples où il existe une coïncidence dans la forme et dans le fond : MacLean parle de cerveau viscéral (1949) et de cerveau ternaire (1990), Zubiri d'intelligence sentante (1980), Goleman d'intelligence émotionnelle (1995) et LeDoux de cerveau émotionnel (1996). Dans toutes ces théories –de même chez Rousseau– on peut retrouver l'idée implicite d'une sorte de *corpensée* ou entité globale, holistique de l'être humain futur, dans lequel la raison et l'émotion interagissent de façon équilibrée afin d'obtenir un fonctionnement adéquat ayant pour résultat le bien-être ou même le bonheur.

Passons à la définition rousseauienne de la raison sensitive et ses implications en ce qui concerne la structure du cerveau ternaire de MacLean (plus concrètement le cerveau reptilien et le cerveau limbique) :

Comme tout ce qui entre dans l'entendement humain y vient par les sens, la première raison de l'homme est une raison sensitive ; c'est elle qui sert de base à la raison intellectuelle : nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux. Substituer des livres à tout cela, ce n'est pas nous apprendre à raisonner, c'est nous apprendre à nous servir de la raison d'autrui ; c'est nous apprendre à beaucoup croire, et à ne jamais rien savoir (Rousseau, 1966: 157).

Ainsi ce que j'appelais raison sensitive ou puérile consiste à former des idées simples par le concours de plusieurs sensations ; et ce que j'appelle raison intellectuelle ou humaine consiste à former des idées complexes par le concours de plusieurs idées simples (Rousseau, 1966: 202).

D'un point de vue empiriste, l'information qui arrive au cerveau depuis les sens produit un raisonnement de type sensitif, qui concorde avec le niveau de l'amygdale cérébrale ou cerveau primitif, et qui constitue le domaine des sentiments ou émotions (Rousseau dirait que des passions). Curieusement, Rousseau, qui fut autodidacte et lut beaucoup dès son plus jeune âge, fait ici une critique (encore une fois paradoxale) de l'apprentissage érudit basé sur les livres, étant donné que pour lui il ne constitue pas une forme directe d'élaboration des connaissances.

On arrive au raisonnement intellectuel par une élaboration d'idées du raisonnement sensitif, ce qui coïncide avec le niveau du cortex ou cerveau moderne. Il semble étrange que, intuitivement, Rousseau l'appelle humain alors que la structure

interne et fonctionnelle du cerveau n'était toujours pas connue et n'avait pas été comparée à celle du cerveau animal ou primitif.

Ainsi, les passions, émotions ou sentiments se transforment déjà en raison sensitive. Cette théorie très avancée pour l'époque s'est révélée prophétique en ce qui concerne la connaissance intuitive, démontrée à travers l'amygdale et son fonctionnement automatique et même autonome (LeDoux, Damasio). L'explication de Rousseau apporte encore un plus grand intérêt :

Nous sentons avant de connaître ; et comme nous n'apprenons point à vouloir notre bien et à fuir notre mal, mais que nous tenons cette volonté de la nature, de même l'amour du bon et la haine du mauvais nous sont aussi naturels que l'amour de nous-mêmes. Les actes de la conscience ne sont pas des jugements, mais des sentiments. Quoique toutes nos idées nous viennent du dehors, les sentiments qui les apprécient sont au-dedans de nous, et c'est par eux seuls que nous connaissons la convenance ou disconvenance qui existe entre nous et les choses que nous devons respecter ou fuir. Exister pour nous, c'est sentir ; notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence, et nous avons eu des sentiments avant des idées. Quelle que soit la cause de notre être, elle a pourvu à notre conservation en nous donnant des sentiments convenables à notre nature ; et l'on ne saurait nier qu'au moins ceux-là ne soient innés. Ces sentiments, quant à l'individu, sont l'amour de soi, la crainte de la douleur, l'horreur de la mort, le désir du bien-être. [...] Connaître le bien, ce n'est pas l'aimer : l'homme n'en a pas la connaissance innée, mais sitôt que la raison le lui fait connaître, sa conscience le porte à l'aimer : c'est ce sentiment qui est inné (Rousseau, 1966: 377-378).

Rousseau établit effectivement une connaissance émotionnelle préalable à l'élaboration des idées par la connaissance intellectuelle. Cette théorie est tellement moderne qu'elle s'est révélée être une réalité scientifique de nos jours: les réactions émotionnelles sont automatiques et préalables au processus rationnel effectué au niveau cortical. Ce qui implique une réalité sensitive associée au corps et qui ne peut en être séparée, car nous sommes en quelque sorte des corps en contact avec d'autres corps qui se déplacent dans l'espace, définissable comme sensible ou émotionnel : «Nous naissons sensibles, et, dès notre naissance, nous sommes affectés de diverses manières par les objets qui nous environnent» (Rousseau, 1966: 38). Une idée semblable à celle que nous trouvons à l'autre extrémité du livre : « Puisque nos sens sont les premiers instruments de nos connaissances, les êtres corporels et sensibles sont les seuls dont nous ayons immédiatement l'idée» (Rousseau, 1966: 333).

La synthèse de Rousseau, qui va de l'anthropologie à l'éthique, est exubérante, et constitue en elle-même toute une conclusion :

Vivre ce n'est pas respirer, c'est agir, c'est faire usage de nos organes, de nos sens, de nos facultés, de toutes les parties de nous-mêmes, qui nous donnent le sentiment de notre existence. L'homme qui a le plus vécu n'est pas celui qui a compté le plus d'années, mais celui qui a le plus senti la vie (Rousseau, 1966: 43).

3. La théorie neurobiologique actuelle des émotions

3.1. Le nouveau paradigme darwinien

L'avancée de la Science au XIX^e siècle permet à Charles Darwin de mener à bien une révolution copernicienne dans la définition des émotions humaines. Son œuvre *L'expression des émotions chez les animaux et chez l'homme*, de 1873, contient la description d'une longue liste de près de cinquante émotions parmi lesquelles ressortent l'amour, la crainte, la joie, la haine, l'orgueil, l'envie et la honte, mais aussi l'abattement, l'anxiété, la culpabilité, la suspicion, l'astuce, la timidité, etc. L'étude se situe toujours dans le cadre de sa théorie évolutionniste, sauf une caractéristique qui ne cadre pas avec la théorie générale de l'évolution des espèces et annonce en même temps quelques mécanismes psychopathologiques.

La merveilleuse étude de Darwin propose la comparaison de l'expression de plusieurs émotions chez les animaux et chez l'homme démontrant quelques surprenantes coïncidences, ce qui lui permet de confirmer sa théorie évolutionniste. Ainsi, l'expression des émotions dépend de quelques actions qui sont des réflexes et instincts à caractère inné et hérité. La reconnaissance et l'expression des émotions est volontaire et non acquise. Les habitudes, une fois héritées, deviennent instinctives et sont soumises à la domination de la sélection naturelle. Jusque là tout cadre avec la théorie évolutionniste.

Mais lorsqu'il s'agit du premier des trois principes d'explication des émotions, les phénomènes ne sont plus en accord avec le principe général de la théorie évolutionniste ; c'est ce que Darwin intitule «les habitudes utiles associées» : les habitudes ou mouvements associés aux émotions sont tellement communs qu'ils se produisent jusque dans des situations qui n'exigeaient pas ce modèle de réponse. Il s'agit de l'automatisme produit par le cerveau primitif, fruit également de l'évolution mais qui développe des processus associatifs qui peuvent échapper au contrôle du cerveau rationnel. Voici le passage qui va se frayer vers les nouvelles découvertes en Neurobiologie de la fin du XX^e siècle.

3.2. La théorie des émotions de la Neurobiologie moderne

L'avancée scientifique qui s'est produite à notre époque nous amène à penser à une sorte de *corpensée* de l'être humain, considéré de façon holistique comme une parfaite fusion du corps et de la pensée (le corps comme support de la pensée et la

pensée comprenant le corps) : la pensée étant le domaine de la vie émotionnelle, rationnelle, spirituelle et intellectuelle, en interaction absolue avec le corps qui lui serait le domaine de l'existence depuis la naissance et le long du développement de la vie.

Albert Ellis, psychologue américain, est le fondateur depuis 1955 de la Thérapie Rationnelle Émotive Comportementale (TREC), une méthodologie psychothérapeutique qui part de l'idée d'interférence des sentiments et de la raison et prétend obtenir une guérison par le biais de la reconstruction de la rationalité du patient, étant donnée l'irrationalité des émotions qui l'ont affecté. La TREC est pionnière en matière de thérapie cognitive, elle est actuellement à la tête de la Psychothérapie et propose la guérison de l'altération mentale grâce à une correction de l'émotivité. Cette correction est menée à bien avec l'intervention soulignée de la rationalité :

L'homme est le seul animal qui est à la fois rationnel et irrationnel dont les perturbations émotionnelles ou psychologiques sont en grande partie le résultat de sa pensée illogique et irrationnelle, et qui peut se libérer de la majeure partie de son malheur émotionnel et mental et de sa perturbation s'il apprend à maximiser sa pensée rationnelle et à minimiser l'irrationalité (Ellis, 1980: 38).

C'est-à-dire qu'il s'agit d'un rééquilibrage de l'émotion à partir de la raison. Ce qu'il sous-entend c'est une vision intégrale, qui joint raison et émotion, qui unit tous les niveaux mentaux et corporels de l'être humain en une vision holistique, intégrante et structurelle.

Depuis la seconde guerre mondiale, le neuroscientifique et psychiatre Paul D. MacLean continue les études de James Papez, d'abord dans son fertile apport de 1949, où il parle d'un cerveau viscéral («Psychosomatic disease and the *visceral brain*: recent developments bearing on the Papez theory of emotion», *Psychosomatic Medicine*, n° 11, pp. 338-353). Puis, à partir de 1970, il expose sa théorie du cerveau ternaire développée dans son œuvre de référence *The Triune Brain in evolution Role in paleocerebral functions* (New York, Plenum, 1990).

Dans le cerveau ternaire chaque type de cerveau a sa propre intelligence, sa propre mémoire particulière et sa propre notion du temps et de l'espace, tout comme ses propres fonctions motrices ou d'un autre genre (LeDoux, 1999: 108). Ce cerveau ternaire se compose des niveaux ou types suivants (Tierno, 2008: 23-28).

De prime abord, le tronc encéphalique ou cerveau reptilien, produit de l'évolution de notre espèce depuis plus de cent mille ans, est la partie où résident les peurs instinctives. Il élabore des sentiments et émotions, il est viscéral, instinctif, et alexithymique (insensible), il produit la viscéralité, la violence, l'irrationalité, il provoque des pulsions primitives telles que l'agressivité, l'instinct de conservation et de reproduction (sexualité), la peur, la défense du territoire, la survie de l'espèce et des instincts en général.

En second lieu, le cerveau émotionnel ou le cerveau limbique se développe dans l'utérus maternel (mammifères), il possède des fonctions de mémoire et d'apprentissage qui accélèrent l'évolution de l'espèce, permet d'acquérir de nouvelles expériences et de prendre les décisions adéquates pour assurer la survie, il gouverne les émotions, l'affectivité, la communication avec les autres, la motivation et la démotivation, le plaisir et le déplaisir, le châtement et la récompense, les expériences positives et négatives. C'est dans ce cerveau que se trouve l'amygdale, où sont emmagasinées les peurs, le centre de la mémoire, les émotions, les craintes et les dangers. L'amygdale est directement connectée aux glandes endocrines qui sécrètent les hormones de la survie (adrénaline, cortisol), du stress et de la peur.

Et pour finir, le néocortex ou cerveau nouveau supérieur, cognitif, de l'intelligence conceptuelle et de la raison, s'occupe de théoriser, de raisonner, d'inventer, décider, agir, c'est la plus grande réussite de notre évolution, le lieu physique de la spiritualité, il unit la cognition et l'intuition au subconscient. Il est situé dans les lobes préfrontaux, constamment actifs et capables de faciliter la concentration et le contrôle des pulsions, il émet des messages de calme et de tranquillité.

Le neuroscientifique Joseph LeDoux, qui a publié dès 1993 l'article intitulé «Emotional Memory Systems in the Brain» (*Behavioral Brain Research* 58), est l'auteur du livre *Le cerveau émotionnel* (1996), où il a exposé le mécanisme cérébral des émotions, la relation entre l'émotion et la cognition, et il est arrivé à quelques conclusions d'un grand intérêt. Le cerveau et le corps ne sont pas séparés en ce qui concerne la production des émotions. De plus, «l'émotion et la cognition sont des fonctions de la pensée, indépendantes entre elles» (LeDoux, 1999: 60). Reprenant ainsi la thèse de Darwin, LeDoux affirme également que l'homme partage avec de nombreuses autres espèces certains traits émotionnels. Et le plus important de sa contribution : «les réponses émotionnelles peuvent se produire sans la participation des mécanismes cérébraux supérieurs de traitement, supposés responsables de la pensée, du raisonnement et de la conscience» (LeDoux, 1999: 179). Et pour achever : «le noyau amygdalien a une influence sur le cortex qui est en lui, c'est pourquoi l'activation émotionnelle domine et contrôle l'acte de penser» (LeDoux, 1999: 341), car il a été démontré que les connexions neuronales qui unissent l'amygdale au cortex sont neuf fois plus abondantes que dans l'autre sens. C'est-à-dire que l'homme est un être éminemment émotionnel, aussi émotionnel que les animaux, rationnel et irrationnel à la fois et que pendant le long processus de son évolution il n'est pas parvenu à un équilibre –désirable ou utopique– entre raison et émotion.

Le neurologue Antonio Damasio, dans son livre *L'erreur de Descartes* (1994), apporte une explication scientifique basée sur des expériences et examens médicaux. Il démontre qu'il existe une relation interactive de la raison et l'émotion dans le cerveau humain, plus concrètement «une relation étroite entre une série de régions cérébrales et les processus de raisonnement et de prise de décisions» (Damasio, 2006: 102). Ce-

pendant, et c'est bien la grande contribution de Damasio, il y a une relation interactive également, entre le cerveau et le corps –l'erreur de Descartes–, étant donnée l'expérience dans sa dimension individuelle, sociale et culturelle, selon une physiologie des émotions : corps>esprit (nerfs périphériques connectés à la moelle épinière ou au tronc cérébral, substances chimiques à travers le torrent sanguin) et cerveau>corps (système nerveux autonome –avec ses régions : amygdale, cingulaire, hypothalamus– et le système nerveux musculosquelettique –avec ses régions : cortex moteurs, noyaux moteurs sous-corticaux–, la fabrication de substances chimiques pour le flux sanguin comme des hormones, transmetteurs et modulateurs). En plus, Damasio a formulé ce que l'on appelle l'hypothèse du marqueur somatique, selon laquelle des sentiments générés à partir d'émotions secondaires, connectés à travers l'apprentissage à des futurs résultats prévisibles, en hypothèse déterminés, nous permettent de décider afin d'éviter un résultat négatif.

Nous arrivons de cette manière au fameux concept d'intelligence émotionnelle, soutenu par Daniel Goleman en 1995 et basé sur les recherches antérieures de LeDoux, Damasio et autres. Goleman part d'une certitude scientifique déjà démontrée, même si très récemment : «Nous avons deux pensées, une qui pense et une qui sent, et ces deux formes fondamentales de connaissance interagissent pour construire notre vie mentale » (1997: 30). Et aussi d'une évidence anthropologique : «malgré toutes les limitations imposées par la société, la raison se voit débordée de temps à autre par la passion, un impondérable de la nature humaine dont l'origine repose sur l'architecture même de notre vie mentale» (Goleman, 1997: 24). L'intelligence émotionnelle serait donc un ensemble d'habiletés : autocontrôle, enthousiasme, persévérance et auto-motivation. Et l'on pourrait le résumer fonctionnellement dans le lien qu'un individu établit entre les sentiments, le caractère et les pulsions morales. En résumé, il s'agirait de doter d'intelligence l'émotion.

Toutes ces théories ont une importance capitale en relation directe à l'être humain, même si ce n'était que parce que durant ces dernières années il nous a fallu constater un fait tragique : la spectaculaire augmentation des maladies psychiques comme conséquence des dérèglements émotionnels, que Goleman (1997: 17) a déjà détectés dans l'actuelle génération infantile : isolement, dépression, rage, manque de discipline, nervosité, anxiété, impulsivité ou agressivité⁸. En ce sens, le psychiatre Enrique Rojas a énoncé sa théorie de l'homme *light* : un homme qui émerge d'une société malade, un sujet humain défini par son matérialisme, hédonisme, consumérisme, sa désorientation, sa permissivité, et son relativisme ; c'est-à-dire un individu dépourvu de référents, avec un énorme vide moral et malheureux malgré le fait de posséder

⁸ Goleman y ajoute la solution du problème, qui selon lui pourrait avoir lieu au moyen de l'éducation, en introduisant dans les programmes d'études «l'enseignement d'habiletés aussi essentiellement humaines telles que l'auto-connaissance, l'autocontrôle, l'empathie et l'art d'écouter, résoudre des conflits et collaborer avec les autres» (Goleman, 1997: 17).

beaucoup de choses (Rojas, 1999: 13 et 17). La recherche scientifique de la source du bonheur s'impose donc, comme le signale le docteur Christian Boiron dans son livre *La source du bonheur* (1998).

En relation avec l'augmentation des psychopathologies et par conséquent avec l'augmentation de la solitude, de l'individualisme, de la compétitivité, de la rapidité, du désamour ou du stress, nos librairies se remplissent de *best-sellers* d'un tout nouveau genre : l'auto-assistance. Il ne s'agit pas seulement d'un phénomène éditorial ou de mode. C'est que l'intérêt pour l'équilibre émotionnel⁹ ou le besoin de trouver le bonheur ou le bien-être revient, l'intérêt du sujet humain pour lui-même, plus ou moins dans le même axe que les grands philosophes stoïques (Plutarque, Épictète, Sénèque, Marc-Aurèle) qui défendaient l'idée d'éviter les émotions considérées contreproductives pour l'être humain heureux. De nombreux titres de ce nouveau genre pourraient être associés à la philosophie pratique (Lou Marinoff) et tous ont d'une certaine manière une relation avec l'Éthique.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOIRON, Christian (1998) : *La source du bonheur*. Paris, A. Michel, 2000.
- DAMASIO, Antonio (1994): *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona, Crítica, 2006.
- DARWIN, Charles (1873): *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid, Alianza, 1984.
- DESCARTES, René (1637) : *Discours de la méthode*. Paris, Bookking International, 1995a.
- DESCARTES, René (1649) : *Les passions de l'âme*. Paris, Bookking International, 1995b.
- ELLIS, Albert (1980): *Razón y emoción en psicoterapia*. Bilbao, Desclée de Brouwer.
- FERRATER, José (1965): *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.
- FOUCAULT, Michel (2001) : *L'herméneutique du sujet*. Paris, Gallimard/Seuil.

⁹ Dans son article «Géopolitique des sentiments», publié dans la revue *Sciences Humaines* (n° 200, 2009, pp. 34-35), C. Rymarski commente le livre récent de Dominique Moïsi, *La géopolitique de l'émotion* (Paris, Flammarion, 2008) où l'auteur argumente que deux émotions, la peur et l'espoir, vont caractériser le futur du monde aux alentours de 2025. La peur supposera une *israélisation* du monde (obsession pour la sécurité, des frontières fermées provoqueront frustration et tension, guerres ethniques, prolifération d'armes nucléaires, fureur et désordre en définitive). L'espoir se fait un chemin dès maintenant avec l'élection du nouveau président américain, un nouveau cycle de Lumières néoillustrées commencera, avec des institutions internationales renouvées, un Occident fort, la paix au Proche-Orient et la prospérité africaine avec l'élan économique et technologique chinois. Ces arguments rappellent le roman d'Alfonso Martínez Garrido, *El miedo y la esperanza* (Barcelona, Destino, 1965), qui se déroule pendant la guerre civile espagnole et qui a emporté le prix Nadal en 1964, car nous nous trouvons peut-être dans le même processus consistant à conjurer les événements tragiques dont l'humanité a souffert ces derniers temps, et cela sans doute avec l'éclairage d'une ère nouvelle.

- GOLEMAN, Daniel (1995): *La inteligencia emocional*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.
- GOULEMOT, Jean-Marie, Didier MASSEAU et Jean-Jacques TATIN-GOURIER (1996) : *Vocabulaire de la littérature du XVIII^e siècle*. Paris, Minerve.
- HABERMAS, Jürgen (1981-1985): *Ensayos políticos*. Barcelona, Península, 2002.
- IGLESIAS, Carmen (1999): *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*. Madrid, RAH.
- KANT, Emmanuel (1784): «¿Qué es la Ilustración?», in *Filosofía de la Historia*. Madrid, FCE, 1997, pp. 25-38.
- LA METTRIE, Julien Offroy de (1747): *L'homme-machine*. Paris, Mille et une nuits, 2000.
- LEDOUX, Joseph (1996): *El cerebro emocional*. Barcelona, Planeta, 1999.
- LOCKE, John (1690): *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Méjico, FCE, 1999.
- MARÍAS, Julián (1992): *La educación sentimental*. Madrid, Alianza, 2006.
- PASCAL, Blaise (1653) : *Discours sur les passions de l'amour*, in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954, 536-547.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1755) : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris, GF, 1992.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1762) : *Émile ou de l'éducation*. Paris, GF, 1966.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1781) : *Essai sur l'origine des langues*. Paris, GF, 1993.
- ROJAS, Enrique (1998): *El hombre light. Una vida sin valores*. Madrid, Temas de hoy, 1999.
- SLOTERDIJK, Peter (1983) : *Critique de la raison cynique*. Paris, Ch. Bourgois, 1987.
- TIERNO, Bernabé (2008): *Los pilares de la felicidad*. Madrid, Temas de hoy.
- VARAS, Ibar (2004): «De la razón ilustrada a la razón sensible». *Compedium*, 7-13, 60-65.
- VOLTAIRE (1733) : *Lettres philosophiques*. Paris, Gallimard/Folio, 1986.
- ZUBIRI, Xabier (1980) : *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid, Alianza, 2005.

La Fontaine au cœur du débat entre tradition et modernité dans *Amants, heureux amants...* de Valéry Larbaud

María Isabel Corbí Sáez

Universidad de Alicante

maribel.corbi@ua.es

Resumen

Nuestro artículo se propone demostrar el lugar preponderante y el alcance que tiene La Fontaine en el debate sobre modernidad y clasicismo en la trilogía *Amants, heureux amants...* Pues no es casual, tal como lo demostramos, que nuestro autor recurra al hemistiquio del primer verso de «Les deux pigeons» (título además de la segunda novela *AMANT, HEUREUX AMANTS*) para presidir la obra que le valió la consagración como autor de la vanguardia auspiciada en la Rive Gauche en los años 20. Si bien el discurso metaliterario es una constante en su obra desde sus inicios, en el texto que nos ocupa alcanza unos rasgos que merecen detenimiento puesto que permite definir la visión de modernidad larbaldiana, una visión de modernidad que no renuncia a la tradición.

Palabras clave: La Fontaine; débat; classicisme; modernité; XX^e siècle, Larbaud.

Abstract

Our paper aims at showing the place of prime importance and La Fontaine's reach in the debate on classicism and modernity in the trilogy *Amants, heureux amants...* Since it's not by chance, as we go through, that our writer takes a hemistich of the first verse from «Les deux pigeons» (title also given to the second novel *AMANTS, HEUREUX AMANTS*) to crown the work which lead him to deserve the consecration as an author of the literary vanguard grouped in the Rive Gauche in the twenties. If the metaliterary discourse is a steady feature in larbaldian works, in this case it gets features which need further consideration since it allows to define a mature concept of larbaldian modernity, a tempered and balanced modernity, a notion of modernity which doesn't exclude the tradition.

Key words: La Fontaine; discussion; classicism; modernity; XXth century; Larbaud.

La trilogie *Amants, heureux amants...*¹ a souvent été saluée et applaudie par la critique comme l'œuvre qui marque le point d'aboutissement d'une trajectoire en quête de renouvellement et de modernité chez Valéry Larbaud. Effectivement, pour ce qui en est des deux dernières nouvelles, *AMANTS, HEUREUX AMANTS* et *MON PLUS SECRET CONSEIL...*, l'usage systématique de la technique narrative du monologue intérieur situe définitivement notre auteur parmi cette élite de la Rive Gauche qui contribua à sortir la littérature française de l'«essoufflement» et l'«épuisement»² qui la fouettaient depuis les lendemains du naturalisme et du symbolisme. Or, la modernité du triptyque larbaudien, à notre avis, dépasse amplement l'aspect purement narratif. Tenant compte du fait que le premier récit *BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...* est encore bien classique sur certains points –par exemple, quant au recours au narrateur omniscient–, nous nous demandons au seuil même du recueil pourquoi ces récits ont été publiés conjointement. Il s'en faut peu pour constater que «cette communauté d'inspiration et de ton» dont parlent Robert Mallet et George Jean-Aubry (1958: 1235) ou le «ton élégiaque»³ avancé par Valéry Larbaud s'avèrent *a priori* des explications peu suffisantes.

Les trois récits offrent, certes, à un premier degré des héros à la recherche de la beauté de la femme et de l'amour, ou encore dans le cas des deux derniers le processus d'introspection dévoile progressivement une vocation d'artiste et de poète qui mènera ces personnages masculins au renoncement définitif de *L'Ève coupable*, un parcours intellectuel et spirituel qui débouchera sur ce culte et dévouement à l'«écriture-femme». Or, nous considérons que le caractère d'avant-garde de ce recueil se situe davantage sur le jeu intertextuel qui scande les trois nouvelles et qui s'avère, d'ailleurs, comme un principe structurant de l'ensemble. Des héros en mouvement dans l'espace, un voyage au plus profond de leur moi scandé par un voyage à travers le texte et les textes. La pratique intertextuelle –certes, fondement essentiel de la litté-

¹ La trilogie fut publiée en 1923 aux éditions La Nouvelle Revue Française. Or, la parution de *BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI ...* –première nouvelle– remonte à 1920 en deux remises (août, septembre), la deuxième *AMANTS, HEUREUX AMANTS* sortit le premier novembre 1921 et la troisième *MON PLUS SECRET CONSEIL...* en deux remises également (numéros de septembre octobre 1923), toutes trois à *La Nouvelle Revue Française*. Remarquons que le titre de la trilogie est emprunté au deuxième récit et qu'il s'écrit en minuscule suivie de point de suspension. Aspects qui tels que nous le verrons ultérieurement ont une importance dans le jeu de complicité recherchée chez le lecteur.

² Ces expressions reviennent aux auteurs des deux ouvrages fondamentaux qui abordent l'étude de la littérature française du premier quart du XX^e siècle. Nous faisons référence à Michel Raimond et Michel Décaudin, évidemment référencés dans notre bibliographie à la fin de notre article.

³ «Les trois titres de mes nouvelles «élégiaques»... ont été choisis après mûre réflexion: je voulais dès le seuil, indiquer le ton «élégie amoureuse» dans lequel je les ai composées, les habiller pour ainsi dire, dans une haute et noble tradition, et j'ai même pensé que c'était un avantage de leur DONNER DES TITRES QUI N'EN SONT PAS, et qui sont un peu comme trois citations musicales» (Larbaud, 1932: 180).

rarité— mais qui relève, également, et à plus fortes raisons, de ce «jeu d'agencement» (Larbaud, 1922: 408) conscient et volontaire que constitue en grande mesure l'écriture littéraire. Une pratique intertextuelle qui ne revêt ce côté transgresseur que quant au versant «ludique, critique et explorateur» et quant au jeu de complicité qu'elle requiert chez le lecteur (Jenny, 1976: 281). *Amants, heureux amants...* s'avère bien une œuvre qui se situe à l'un des plus hauts points de cette modernité et s'avère même un texte annonciateur de toute une littérature à venir, de cette «aventure de l'écriture» qui sous-tend cette aventure de la lecture si chère aux futurs écrivains de la postmodernité.

Effectivement, la trilogie *Amants, heureux amants...* présente un tissage textuel d'une richesse, dirions-nous, inépuisable et illimitée, enchevêtrant de nombreux intertextes, de citations, d'allusions, de références à des auteurs appartenant à toute la tradition gréco-latine mais également à la littérature européenne qui a parcouru les siècles depuis le Moyen Âge jusqu'à la modernité contemporaine de Valery Larbaud, articulant de nombreux discours tout au long des pages à savoir celui de la femme, de l'amour, de l'art dans ses différentes disciplines, entre autres... De ces derniers nous retiendrons le discours critique dans le cadre de notre article. Les lecteurs de l'œuvre larbaldienne sont sans aucun doute connaisseurs du discours métalittéraire qui scande les pages de notre auteur. Souvenons-nous à ce titre, des *Œuvres complètes de A. O. Barnabooth*—un des hauts points de l'œuvre larbaldienne— où, dans cette soif d'absolu et cette quête initiatique poursuivies, par le biais du poète hétéronyme, Valery Larbaud établit les repères et la définition d'une écriture novatrice rompant avec les paramètres de cette littérature bourgeoise et transitive. Or, en ce qui concerne la trilogie qui nous occupe ce discours nous semble d'autant plus intéressant puisqu'il va refléter le point d'aboutissement, chez notre auteur, d'une quête de modernité qui, cette fois-ci, dans cette maturité atteinte va dévoiler une conception du moderne tempérée, beaucoup plus en accord à son style, à sa personnalité et au contexte culturel français. Une modernité qui ne renonce en aucun cas à la tradition.

C'est dans ce cadre que nous nous disposons à analyser dans notre article la portée de la présence de l'hémistiche du premier vers de la fable des «Deux pigeons»⁴ de La Fontaine. Présence d'autant plus incontournable du fait que *Amants, heureux amants* constitue le titre de la deuxième nouvelle et sert, également, à couronner la trilogie. Et pourtant, comme nous nous apprêtons à démontrer, les enjeux de ce couronnement ne peuvent être appréciés dans une juste mesure sans tenir compte des titres des deux autres récits, eux aussi empruntés à François Malherbe⁵ et à Tristan

⁴ Valery Larbaud indique que *Amants, heureux amants* provient des fables (*Fables*, IX, 2) mais n'indique le titre qu'à la fin de la nouvelle (Larbaud, 1958: 646). Comme nous verrons dans notre article notre auteur recherche une complicité incontournable chez son lecteur.

⁵ «BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...» hémistiche emprunté à au poème «Beauté mon beau souci, de qui l'âme incertaine» de François Malherbe. Ici notre auteur ne dévoile pas l'origine de ce fragment-

l'Hermite⁶. Des titres qui *n'en sont pas* à en croire Valery Larbaud (1932: 180), mais qui exigent du lecteur, outre ce bagage culturel et ce terrain d'entente, une attention particulière car leur choix ne relève absolument pas de l'arbitraire (Larbaud, 1932: 180) et s'appuie sur une complicité triplement visée du fait des points de suspension⁷. Ces emprunts à des classiques de la tradition poétique française qui ne peuvent en aucun cas être considérés indépendamment de ce qui suit. Des «citations» selon l'auteur «musicales» (aspect sur lequel nous reviendrons plus bas) présidant ces textes (Larbaud, 1932: 180) et qui à un premier degré sembleraient se détacher et s'élever au-dessus de ces derniers, mais qui à un deuxième degré s'avèrent d'une importance incontournable car tel que l'affirme l'auteur (Larbaud, 1973: 216-217):

[...] le fait même que cela, ce vers, cette phrase entre guillemets vient d'ailleurs, élargit l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie: toute la Poésie, tout le trésor de la littérature évoqué brièvement, mis en relation avec mon ouvrage dans la pensée de celui qui le lit. Même pays, *no strange land*.

Ces épitextes⁸ font certes appel à cet «horizon intellectuel» et à cette complicité du lecteur, et il va sans dire qu'ils visent d'emblée l'appréhension d'un débat et la définition d'un positionnement par rapport à la modernité. Ces citations provenant d'auteurs de la deuxième moitié du XVI^e et XVII^e siècles; des auteurs qui, même si subversifs à leur époque, appartiennent aux temps du classicisme. Donc, déjà dès les

citation. Considère-t-il que son lecteur doit de force connaître les hauts points de la tradition poétique française? Sans aucun doute.

⁶ «Mon plus secret conseil» hémistiche emprunté *Aux amours* de Tristan l'Hermite. Dans ce cas Valery Larbaud l'indique à ses lecteurs dans l'exergue qui vient en dessous du titre.

⁷ Remarquons que, exception faite du titre de la deuxième nouvelle, les points de suspension sont présents après les hémistiches, de même que pour le titre de la trilogie.

⁸ Effectivement ces hémistiches qui sont des titres dans le cas des nouvelles considérées séparément, deviennent dans le triptyque des épitextes puisqu'ils président chacune des trois parties que compose le parcours initiatique dans son ensemble. Chacune des nouvelles présentent des héros différents. Marc Fournier dans la première nouvelle, Félice Francia dans la suivante et Lucas Letheil dans la dernière. Or, nous considérons qu'à eux trois ils illustrent une quête initiatique et spirituelle qui mènent les héros au renoncement à la femme en chair et en os et au dévouement à l'art, dans le cas du dernier à l'écriture poétique. Le premier héros –certes libertin– étant encore attaché à l'*Ève coupable* et n'ayant qu'une très faible conscience de sa vocation, le deuxième ayant amorcé son processus d'introspection prend déjà conscience de sa vocation d'artiste et entame le chemin du renoncement à la femme, avisant que tout son amour il le dédiera à son art, finalement le troisième héros, dans son parcours en train et le monologue intérieur qui le longe, atteint dans ce «doux besoin de rompre» avec Isabelle –la décevante héroïne appartenant à l'ordre du terrestre, prometteuse au départ de ce bonheur conjugal vainement rêvé– le plus «secret conseil» qui n'est autre que la culmination du parcours initiatique et la prise de conscience définitive et irrévocable de son dévouement à cette «femme-écriture» qui lui donnera «cette paix et cet amour spirituel».

premières lignes de la trilogie la réflexion n'en devient que plus impérieuse puisque l'écriture qui se déploie sous nos yeux s'inscrit en principe dans cette modernité revendiquée par les écrivains de l'avant-garde. Le «trésor de la Poésie» française mis en dialogue avec le texte qui se déploie sous nos yeux.

De plus, notons que par la simple présence de ces trois auteurs aux seuils même des récits il est difficile de ne point retenir à notre esprit la polémique qui parcourut le grand siècle. À notre avis, ces fragments nous acheminent vers le débat qui, ayant déjà été amorcé au XVI^e par la pensée et la plume de Michel de Montaigne⁹, a couronné pratiquement tout le XVII^e siècle. S'agissant bien entendu de la question de la Querelle des Anciens et des Modernes qui s'appuyait précisément sur la défense ou non du retour à ces sources de l'Antiquité gréco-latine et de l'imitation des maîtres de l'Antiquité, établissant par extension un débat, entre autres, sur la pratique intertextuelle. Querelle des Anciens et des Modernes, qui sous des signes divers et dans les différentes disciplines des sciences humaines, débouchera plus tard sur ce débat entre tradition et modernité bien présent également à l'époque de Valéry Larbaud. Querelle, d'autre part, qui ne peut que renvoyer les lecteurs larbaldiens à l'enfantine *Devoirs de vacances* où là, également, elle se situe constamment à l'arrière-plan de «cette dissertation» que le jeune narrateur se doit d'élaborer au sujet de Lamartine versus La Fontaine comme le soutient Anne Chevalier (1990: 105). Puis Querelle, d'ailleurs, qui est directement et intentionnellement visée, à notre avis, par la mention explicite de Boileau et de la *Satire sur les femmes*¹⁰ dans la troisième nouvelle, à l'occasion du caractère querelleux d'Isabelle (Larbaud, 1958: 687).

⁹ Comme il est fort connu, la Renaissance française et l'esprit humaniste qui la caractérise, visant à égaler la splendeur artistique et culturelle de l'Italie, désirant cet enrichissement de la littérature et de la langue française, s'inspire de la littérature italienne et se plonge dans toute cette tradition gréco-latine à travers les textes originaux. La question des Anciens et de leurs enseignements se posait donc déjà. Marc Fumaroli situant les débuts de cette querelle dans l'Italie de Pétrarque (modernes pour ce dernier étant les détenteurs du savoir des facultés théologiques de son époque et le style gothique qui leur correspondait dans les arts et les lettres) nous dit au sujet de Montaigne : «Pourtant, le dédain de Montaigne pour le “pédantisme” et le psittacisme de ses contemporains (modernes), qui ne savent rien affirmer sans citer Cicéron, Platon ou Aristote, qui anéantissent leurs forces en se laissant aller si fort au bras d'autrui, et surtout la vigueur prodigieuse de son propre “je” qui veut bien “rencontrer” les âmes fortes de l'Antiquité mais non pas les suivre docilement [...]. Cette victoire du “je” des *Essais* sur la décadence contemporaine n'est nullement pour Montaigne le point de quelconque progrès général. Elle est réappropriation singulière et contagieuse avec l'aide des grands Anciens» (Fumaroli, 2001: 10-11).

¹⁰ Si Boileau a été considéré un classique par excellence, il participa pourtant durant sa longue vie à cette querelle, devenant le chef des Anciens et prenant la défense de l'Antiquité. Dans la *Satire sur les femmes*, il s'en prend précisément à ces dames cultivées et à leurs amis qui, avec elles, défendaient le parti des Modernes et donc s'érigaient contre les sources d'inspiration gréco-latine, revendiquant le retour à la tradition médiévale française.

Il nous semble donc que la référence aux trois poètes par le biais des titres, les mentions et allusions à leurs contemporains, et le travail intertextuel par delà les siècles et les disciplines artistiques¹¹ déclenchent dès le seuil même de l'œuvre, un débat entre classicisme et modernité; un débat qui soulignons-le est déjà bien présent à l'esprit de l'auteur y compris dans ses premières oeuvres de fiction. Discours sur la notion de modernité qui ne renonce en aucun cas à la tradition et qui contribua certainement à cette vive admiration, à la reconnaissance et à l'amitié que lui vouèrent certains membres de la Nouvelle Revue Française¹².

Cependant, ce qui retient d'autant plus notre attention c'est le fait que ce soit le vers de La Fontaine qui couronne la trilogie et nous considérons que ce choix en dit *bien plus long*. Gardant toujours à l'esprit cette Querelle des Anciens et des Modernes et inscrivant notre auteur dans ce contexte avide de renouvellement et de modernité, il nous semble que le l'hémistiche «Amants, heureux amants...», nous renvoie non seulement à la fable «Les deux pigeons» en tant que telle et à ses multiples lectures que nous verrons plus loin, mais aussi, indirectement au cas particulier de La Fontaine dans cette querelle que vécut le fabuliste de plein pied. Et c'est ainsi que l'«Épître à Huet» ne peut échapper à l'esprit des lecteurs, surtout si nous retenons que Valery Larbaud *par l'utilisation de ces titres* veut *établir un dialogue entre tout le trésor de la poésie française* et les textes qu'il nous offre. Épître que le fabuliste écrivit pour se défendre des accusations de ses contemporains qui se réclamaient du parti des Modernes et tout au long de laquelle il expliquait le parcours suivi depuis ses débuts en poésie. Ce texte met en relief plusieurs aspects qui, nous semble-t-il, expliquent le choix du titre *Amants, heureux amants...* pour le couronnement de la trilogie.

Initié de la main de Voiture à cette poésie pompeuse et artificielle de cours, La Fontaine s'en éloigne bien vite «se voyant gâté par cette influence qui perdit qui-conque la suivit» (La Fontaine, 2009), «Grâce aux Cieux, Horace, par bonheur, lui dessillant les yeux» (La Fontaine, 2009). Ce retour aux sources de l'Antiquité,

¹¹ Retenons la présence de nombreuses œuvres d'art par le biais de l'ecphrasis dans la trilogie qui nous occupe. Outre la fort saluée fontaine des Trois *Grâces* qui président le récit pivot et par extension l'ensemble, nous pourrions citer à titre d'exemples *Le printemps* de Sandro Botticelli mais également les toiles *La naissance de Vénus* et l'allusion à la dernière toile *Pallas et le centaure* du triptyque botticellien, sans oublier *Les dormeuses* de Gustave Courbet ou encore les tableaux de Nicholas Poussin tel que *Les bergers d'Arcadie* ou *Paysage avec un homme fuyant le serpent* parmi tant d'autres... Nous informons les lecteurs que notre article qui aborde plus spécifiquement les enjeux de la présence de ce dernier peintre dans la trilogie larbaldienne est actuellement sous presse.

¹² Nous ne pouvons ne pas considérer l'acheminement de Valery Larbaud vers la modernité sans tenir compte du contexte culturel et littéraire du début du siècle. Précisément, son rapprochement d'abord et son étroite collaboration ensuite avec *La Nouvelle Revue Française*, nous montrent qu'il partage une conception de la littérature très proche de la plupart de ses membres. De même qu'il ne renonce en aucun cas, suivant l'exemple de ces derniers, à ce XVII^e siècle français et surtout aux «poètes du XVI^e finissant» comme le souligne Auguste Anglès (1978: 316).

l'assimilation et l'imitation des Anciens, ne se fait pas cependant aveuglément, bien au contraire, il revendique une certaine liberté par rapport aux maîtres:

[...]

Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
 Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue
 J'en use d'autre sorte; me laissant guider,
 Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
 On me verra toujours pratiquer cet usage
 Mon imitation n'est point un esclavage.

[...] (La Fontaine, 2009).

La Fontaine, comme il l'avoue lui-même, s'inspire des idées, des tours et des lois *tâchant de rendre sien cet air d'antiquité*. Les lectures des *guides des Champs Élysées* affleurant *sous sa plume et sur la page*; l'aventure lectrice du fabuliste ne pouvant ne point émerger dans son écriture. Une écriture qui se fonde donc sur un tissage de multiples tissus textuels et qui sert à illustrer avec presque trois siècles d'avance cette pratique intertextuelle, et cette polyphonie revendiquée par la modernité et que la trilogie larbaldienne illustre parfaitement comme nous avons annoncé à nos lecteurs quelques lignes plus haut. Soulignons, également, qu'elle sert à illustrer le fait que les fondements d'une langue littéraire riche ne peuvent renoncer à toute une tradition qui dépasse amplement les limites nationales comme l'a souvent pointé Valéry Larbaud et que nous avons indiqué préalablement. Marc Fumaroli (2009) affirme:

S'il est un lieu où tout le «siècle d'Auguste» vient se résumer, avec toute la lyre et ses couleurs contrastées, c'est bien dans les *Fables*, où Virgile, Horace, les élégiaques retrouvent leur voix sous celle de Phèdre et d'Ésope, et où Ovide, qui a chanté tant de métamorphoses d'hommes et d'animaux, revient avec une tout autre séduction alexandrine que chez Benserade ou chez Du Ryer. Lieu d'affleurement de tant de richesses contradictoires de la tradition poétique française, les fables s'offrent en outre le luxe de réverbérer dans toute leur diversité les saveurs de la poésie romaine à son point de suprême maturité. Il y a bien quelque chose de pantagruélique dans l'art de La Fontaine le plus érudit de notre langue, mais ce qui se voyait chez Rabelais, ce qui étant voyant chez Ronsard, s'évapore chez lui en une essence volatile et lumineuse, où des visions dignes d'Homère apparaissent et ne se dissipent pas. Le génie d'une langue et celui d'une culture millénaire concentrent ici en un point où la justesse de la voix et celle du regard suffisent à tout dire en un mot.

La Fontaine sait puiser aux enseignements des anciens ce *miel* qu'il fera sien et qui nous rappelle ce que Valéry Larbaud définit comme le «fait du Prince»¹³. Or ce qui, de plus, doit retenir notre attention c'est que le fabuliste le plus célèbre de la littérature française ne renie pas de ses contemporains. Bien au contraire dans l'«épître à Huet», il avoue que «ne pas louer son siècle c'est parler à des sourds», il reconnaît qu'il «le loue car il sait qu'il n'est pas sans mérite», se réclamant finalement de «Malherbe et de Racan, parmi les chœurs des anges», espérant «un jour écouter leur concert et leur lyre». Imiter les Anciens pour apporter de *son miel*, *un miel* à l'air du temps car comme le souligne Henri Géhon parlant de La Fontaine et de Molière:

Imitation des «Anciens»! Nos auteurs y croyaient-ils? Je pense qu'ils mettaient une certaine coquetterie à y faire croire. Les anciens couvraient leurs audaces et leur offraient en outre un excellent terrain pour défendre contre la cabale médiocre des «modernes» la mesure, l'ordre, la solidité, l'harmonie, la discipline enfin, alors neuve et féconde, qui convenait à leur rationalisme et que leur rationalisme s'était choisi. Alexandrin classique, coupe en cinq actes, règle des trois unités, autant de nouveautés alors, autant de créations personnelles, résultats d'un siècle de tâtonnements et d'efforts à la recherche d'un équilibre original (Géhon, 1911: 128-129).

Principes d'harmonie, d'équilibre et d'ordre au cœur de l'esprit classique qui exige un travail sur la langue et dont Malherbe en est bien le parangon. De là la vive admiration de La Fontaine envers cette lyre malherbienne que nous nous disposons à analyser plus bas. Mais avant d'aborder ceci soulignons que l'auteur qui couronne la trilogie dans nombre d'aspects est déjà bien moderne et illustre parfaitement la devise larbaldienne bien connue qu'«en tout temps et en tout époque donnée il y a eu des auteurs qui se sont avancés à leurs temps». Précisément dans ce siècle de contraintes par l'application des règles bien définies de l'Académie Française, La Fontaine a pu subtilement s'en émanciper rompant nombre d'elles dont nous pourrions citer, par exemple, le caractère hétérométrique des *Fables* à un moment où l'alexandrin est le

¹³ «Pour ma part je persiste à nous l'attribuer, et je la goûte assez pour me la réciter de temps en temps. C'est en effet si j'aime voir clair dans les sources, –tant hydrologiquement que littéralement parlant–, et si je me demande souvent: où a-t-il pris ça? Cette question, une fois résolue, me rapproche de l'essence même de la poésie étudiée, goûtée, aimée; je me trouve alors en présence du *fait nouveau*, de l'apport personnel: le *motus proprius* du Poète, le Fait du Prince! Où est-il ici, au delà de tant de formes communes, imitations, réminiscences, citations volontaires ou non, pastiches, plagiat, le Fait du Prince, –du Prince des Palaces, Charles-Marie Bonsignor–, notre sympathique «hôtelier»? Ni lui, ni moi ne pourrions dire car c'est là que s'arrête la «science», la critique littéraire à prétentions scientifiques. «Tu n'iras pas plus loin»[...]. Il faudra bien pourtant qu'un jour elle aille plus loin, au delà des sources; et franchisse ou déplace les bornes fixées par nos pères. Il faudra que, dépassant la crénologie, elle envisage le Fait du Prince» (Larbaud, 1973: 189).

vers par excellence et où l'isométrie est un principe d'ordre, ou bien plus novateur l'utilisation de ce vers de la grandeur épique pour faire parler des animaux (plus bas encore que le bas peuple...!), ou encore cette rupture des barrières des genres du fait même que ses poèmes narratifs recourent constamment à la forme dramatique et au dialogue¹⁴, ou davantage, cette multiplicité des tons qui vont du tragique au comique passant par le burlesque, l'épique, le lyrique avec une souplesse inégalable, sans oublier par ailleurs le mélange des différents registres et niveaux de langue¹⁵... La Fontaine, un classique moderne du grand siècle? Oui, sans aucun doute. Et c'est bien ce qui, à notre avis, retient l'attention de Valery Larbaud et le décide à choisir *Amants, heureux amants*... pour couronner son œuvre. Car, si effectivement la trilogie s'inscrit dans son ensemble dans une écriture de modernité, elle fait preuve par ailleurs d'un équilibre certain et d'une harmonie qui la différencie de cette *rageuse* modernité illustrée par l'*Ulysse* de James Joyce¹⁶. Une œuvre qui, même si ayant suscité une immense et bien sincère admiration chez notre auteur¹⁷, elle ne relève point de cet équilibre et tempérance entre modernité et classicisme que Valery Larbaud recherche.

¹⁴ Notons l'importance qu'acquiert le discours direct ou l'indirect dans les *Fables*; or ce qui est d'une modernité sans conteste c'est l'utilisation de séquences de discours indirect libre. Comme le souligne Anne Sancier: «Le récit ne retentit pas seulement de la voix du fabuliste; celui-ci s'efface souvent derrière les protagonistes eux aussi révélés par leur parole. Discours direct, discours indirect participent d'une facture ancienne et traditionnelle. On sait comment La Fontaine a su innover en usant largement du style indirect libre, si largement exploité ensuite par le roman au XIX^e siècle» (Sancier, 1996: 123).

¹⁵ Rappelons que précisément le XVII^e siècle fait un effort pour purifier la langue littéraire et lui accorder cette «pureté de l'universel» constitutive de la tradition dite classique définie par Vaugelas. Le langage littéraire de La Fontaine, en toute évidence, prend certaines licences ayant recours à des mots, des néologismes, des tournures colorées bien juteuses, sans oublier l'usage des archaïsmes qui contribue à cet humour et comique si cocasse et savoureux. Retenons que la littérature de la modernité revendique ce langage propre à l'oralité dans ce besoin de «suivre la nature».

¹⁶ Comme le souligne Frida Weissman, Valery Larbaud adapte la technique que lui inspire James Joyce à sa vision de la littérature. Il est fort connu que le chef-d'œuvre joycien exige de la part du lecteur un effort bien souvent extrême du fait de la complexité et de l'inintelligibilité recherchée par l'auteur irlandais. Le déroutement du lecteur porté au maximum étant une constante du début jusqu'à la fin. Si dans *AMANTS, HEUREUX AMANTS* la pratique est encore tâtonnante, dans *MON PLUS SECRET CONSEIL*..., elle atteint un degré de perfection et de maturité et cependant: «Par rapport à l'emploi de Dujardin, le monologue (de Larbaud) suit mieux la vie intérieure dans son jaillissement. Comparé à celui de Joyce qui demande au lecteur un vrai travail critique pour être compris, le monologue larbaudien est le comble de l'intelligibilité» (Weissman, 1975: 297).

¹⁷ Et à ce propos nous pourrions rappeler l'immense enthousiasme que suscita la lecture des fragments de l'*Ulysse* publiés dans *The Little Review*, enthousiasme qui fut à l'origine de la l'inconditionnelle campagne publicitaire entreprise par Valery Larbaud, Sylvia Beach et Adrienne Monnier pour la publication du chef-d'œuvre joycien en anglais à Paris. Un événement sans aucun doute unique (à l'époque) dans l'histoire de la Littérature Universelle et qui est à l'origine de la gloire de James Joyce.

Et, pourtant nous considérons que le choix du fragment du vers de La Fontaine comme titre de la trilogie permet d'annoncer d'autres aspects d'un incontestable intérêt en rapport à la notion de modernité larbaldienne. Comme nous avons mentionné préalablement, le célèbre fabuliste se réclame de cette «lyre malherbienne» annonçant par là que les fables, ces poèmes narratifs, jouent aussi de «l'allègre petit solo de la flûte». En fait, comme Malherbe le proclamait, les vers des fables sous-tendent de même un travail minutieux sur la forme, car c'est bien sur cette musicalité première et sur cette fluidité que repose le plaisir de la lecture. *Amants, heureux amants...* annonce à notre avis cet emportement dû au *chant des sirènes* que constitue l'écriture littéraire qui va suivre. Si, effectivement, Valery Larbaud, en encadrant ses récits dans le «haut et noble genre de l'élégie» tel que nous l'indiquons précédemment, vise d'emblée ce discours sur l'amour et sur la femme, nous n'avons aucun doute quant à son intention au sujet du chant de la langue et de l'écriture. L'élégie est, incontestablement, le genre par lequel les poètes ont pu évoquer leurs amours, leurs sentiments sincères d'admiration, de regret, de peine¹⁸... Cependant, c'est aussi le genre qui a permis d'exploiter au plus haut degré cette musicalité et sensualité de la matière linguistique. Pour les poètes, y compris dans les débuts de l'élégie, cet érotisme émanant de la pensée de la femme rejoignait l'érotisme de la langue littéraire et de la création poétique; un érotisme que Valery Larbaud situe déjà, disons-le, dans Ovide (Larbaud, 1968: 126). Sans aucun doute, notre auteur s'inspire des élégiaques, pour ses cadres érotiques, et ce chant de la langue, tel que le relève Gil Charbonnier (2003: 54), or il nous semble de même que notre auteur retient de l'élégie ce travail sur la forme visant cette musicalité et cette sensualité sur lesquelles reposent l'enchantement et l'emportement de l'écriture littéraire.

C'est ainsi que nous considérons que les coupes des vers d'abord de La Fontaine puis de Malherbe annoncent ce jeu de *d'orchestration* et de *sculpture* de la langue poétique. L'écriture poétique, pour devenir telle et atteindre «cette Beauté» qui captivera et emportera le lecteur, réclame tout un travail de composition. Travail sur la forme et agencement y compris dans le cadre d'une écriture lyrique puisque comme l'annonce l'hémistiche de Tristan l'Hermitte, il s'agit d'une écriture de plongée dans le

¹⁸ Bien qu'au Moyen Âge l'élégie fut pratiquée par les troubadours qui chantaient leurs peines d'amours et par le lyrisme élégiaque de François Villon et de Charles d'Orléans, ce n'est qu'au début du XVI^e siècle avec Clément Marot où elle ressemble souvent à une épître et avec les poètes de la Pléiade qu'elle renaît sous la forme et notion qui a été perpétuée jusqu'à nos jours. Ce qui retient à nouveau notre attention c'est le fait que ce soit un genre qui ait parcouru la littérature occidentale depuis presque ses débuts et qu'il se soit adapté aux temps nouveaux incorporant à chaque fois en son sein les éléments novateurs d'une époque, d'une culture et d'une langue littéraire. L'élégie rompant également les limites entre la poésie et la prose comme notre auteur sut le voir (Larbaud, 1924: 101-102). Aspects, évidemment, qui retiennent l'intérêt de Valery Larbaud dans sa définition du fait littéraire et dans sa conception du moderne.

moi dans cette recherche de la vérité, et donc la quête de ce «plus secret conseil». Et le lecteur se doit de capter à partir de ces titres que le chant du moi ne relève en aucun cas d'un lyrisme ostentatoire. Il nous est annoncé que l'aventure poétique, ce «grand jeu malherbien» (Larbaud, 1973: 142), par l'inscription des trois titres dans cette époque classique, rejette l'éloquence et la magnificence du lyrisme traditionnel et particulièrement du romantique. Si dans l'enfantine *Devoirs de vacances*, la parodie de la composition française, dans cette controverse entre Lamartine –le romantique élégiaque, par excellence– et le fabuliste par antonomase de toute la littérature française, fait «remonter à la surface du texte la poétique verlainienne» comme le soutient Anne Chevalier (1990: 107), ici nous nous devons de rappeler qu'il nous semble qu'il en est de même et que ce chant en douceur et pureté de la langue, maintes fois insinué dans l'association femme/écriture¹⁹ nous renvoie à la douce mélodie et à l'enchantement de la poétique inaugurée par Verlaine et revendiquée par la modernité. Il sera donc facile aux lecteurs de la trilogie de comprendre pourquoi les héroïnes Queenie, «Celle à qui je pense» et surtout Irène apparaissent sous les signes de la «douceur de la conversation», «pureté», et «limpidité»²⁰. «Mais c'est un beau souvenir à ramener au Voméro: ses yeux, le son de sa voix, ce teint pur, un peu doré» (Larbaud, 1958: 696) songe Lucas Letheil pensant à Irène –«cette Irène d'or et de lumière»–. Une écriture poétique qui, se devant d'«être polie» telle les héroïnes, nous renvoie également à la poésie de Paul Valéry et à ce travail de *cisèlement*, de *polissage de la matière minérale* (Larbaud, 1968: 277)²¹.

Un chant de l'écriture qui ne doit aucunement se laisser aller à ces épanchements, à l'éloquence et la magnificence du romantisme élégiaque. Rejet, donc, du lyrisme de l'exaltation et de la grandiloquence qui ne peut ne pas renvoyer les lecteurs de l'œuvre larbaldienne aux vœux du poète Barnabooth dans «Nevermore» des *Borborrygmes*; et revendication de ce chant en douceur et en sensualité qui rappelle également Verlaine et ce chant de l'âme *tout en musique*. Un chant de l'âme, qui disons-le

¹⁹ Les lecteurs de l'œuvre de Valery Larbaud se souviennent sans aucun doute du poème «Trafalgar square la nuit» où déjà le poète A. O. Barnabooth établit la métaphore «femme» évoquant l'écriture poétique avec cette «Femme dédiée à la ville!».

²⁰ Des traits et des qualités qui reviennent souvent dans les références à ces héroïnes tout le long des textes qui constituent la trilogie.

²¹ Notons l'incontournable présence de la *Jeune Parque* dans la première nouvelle. Queenie sur de nombreux aspects rappelle l'héroïne de Paul Valéry. Cette jeune femme –de nature enivrante et resplendissante, faite pour recevoir et donner du bonheur–, qui exerce sur Marc Fournier un attrait irrésistible, malgré le désarroi qui la fouette ne tombera pas le piège du héros libertin et restera pure moralement (Weissman, 1973: 88). Nous tenons à signaler que l'étude de Frida Weissman «La *Jeune Parque* et *BEAUTÉ MON BEAU SOUCI...*» à laquelle nous faisons référence s'avère d'un profond intérêt non seulement du fait de l'analyse de cette présence incontournable mais parce qu'elle renvoie, indirectement, de même, au jeu qui s'établit avec la métaphore femme – écriture et à l'«envol» de l'écriture qui scandent l'œuvre de Valery Larbaud.

de passage, est orchestré par un art qui nous rappelle celui de la fugue, de par sa structure, de par ses «thèmes essentiels et les variations»²². Mais c'est aussi l'illustration du fait que cette écriture relevant *en principe*²³ de la prose puisque le monologue intérieur s'inscrit dans cette forme exige autant de travail et de dévouement que l'écriture poétique.

Ce n'est ni la loi du moindre effort ni l'exploitation du public qui m'amène à préférer la composition en prose à la composition en vers. Mon argument le plus solide est que la prose que je tâche d'écrire veut être aussi strictement construite que des vers ou des versets: pas un mot, pas une virgule qui soient disposés sans délibération, et donc aussi interchangeables que les mots et les signes à l'intérieur des vers (Larbaud, 1950: 296-297).

La mention des vers des trois auteurs au seuil même du triptyque annonce donc cette contrainte revendiquée par l'esprit classique dans ce désir d'harmonie et d'équilibre. Soulignons, de plus, que si Valery Larbaud et ses collègues de la *Nouvelle Revue Française* ont éprouvé une si vive admiration pour les poètes dits mineurs²⁴ de cette époque c'est bien parce que ces derniers ont su habilement concilier le lyrisme (élégiaque ou religieux) avec un esprit classique naissant²⁵.

²² Rappelons, par ailleurs, les multiples références au langage musical tout au long de la trilogie, des références qui nous permettent d'associer l'ensemble des textes au genre de la fugue. Cet art mis au point et théorisé par Jean Sébastien Bach se fonde précisément sur une structure ternaire dans la plupart des cas, sur les thèmes essentiels et les répétitions à l'infini. Le monologue intérieur partant de la réflexion sur la femme et l'amour dans la vie des héros enchaîne à perpétuité de multiples autres thèmes visant ce détachement textuel par rapport à la réalité et l'emportement du lecteur par la sensualité et la musicalité de l'écriture. Là se situe, à notre avis, l'explication du fait que Valery Larbaud associe les titres des nouvelles à des «citations musicales» comme nous l'annoncions antérieurement. Étant donné les dimensions de notre article nous ne pouvons développer ces rapprochements; des rapprochements qui méritent une étude spécifique et que nous aborderons plus en détail dans un prochain article.

²³ Les italiques que nous utilisons servent pour rappeler que la technique narrative du monologue intérieur qui s'inscrit dans le cadre de la prose a été fort saluée par les écrivains de l'avant-garde du fait qu'elle permettait de rompre plus aisément les barrières entre les genres, facilitant donc une meilleure exploitation des ruptures des limites entre vers et prose que les symbolistes avaient revendiquées quelque temps auparavant dans cette intention de «reprenre à la musique son bien» entre autres.

²⁴ Comme preuve de cet intérêt nous renvoyons nos lecteurs aux articles de Valery Larbaud publiés dans la revue argentine *La Nación* et à ceux qui ont été regroupés dans *Ce vice impuni la lecture: domaine français*. Des articles ayant pour but de découvrir au public argentin et aux lecteurs français des auteurs qui pendant très longtemps furent maintenus dans l'ombre.

²⁵ «[...] C'est, en fait, en somme, toutes les attitudes, tous les tons que peut prendre le lyrisme. Appliqués dans un sens large et en dehors de toute considération dogmatique, aux poètes du XIX^e siècle, ces définitions donneraient quelque chose comme ceci: Lamartine et Wordsworth: ton eucharistique; le Musset des *Nuits*: élégiaque; Victor Hugo: élégiaque; Baudelaire: eucharistique et élégiaque; R. Brow-

L'auteur des *Fables*, d'une part, défendit déjà à son époque que la poésie pouvait se trouver y compris dans un genre qui en principe paraissait en être très éloigné. Et, d'autre part, face à cette écriture poétique ostentatoire, osons-nous dire, des précieux tel que Voiture, *l'allègre petit solo de la flûte* du fabuliste réclame sa place d'honneur, car la poésie ne revient pas simplement à compter les rimes, à organiser les mètres, à respecter en fin de compte les règles de la prosodie et celle de la déclamation... «Ces récits en vers et leurs grâces légères» (La Fontaine, 2000: 1193) ont bien plus de charme que cette poésie noble en apparence –car de Cour–. En fait ce débat auquel le titre d'*Amants, heureux amants*... nous renvoie nous mène à nous poser la question au sujet de la notion moderne de poésie déjà bien en germe chez La Fontaine et que Valery Larbaud sut pertinemment dénicher sous les corsets d'un classicisme en principe trop apparent.

Il est fort connu que le XVII^e siècle a été guidé par l'atteinte de ces valeurs universelles, de là le rejet de ce moi «haïssable». Atteinte de valeurs universelles dans cette mission de retransmission d'enseignements et de vérités. Cette transposition du monde de l'humain à l'échelle animale, en fin de compte, nous dévoile une étude approfondie de l'homme, de là le caractère apologétique des fables. Mais cette œuvre longtemps restée dans l'oubli voire même dédaignée au cours de l'histoire de la littérature comporte bien des aspects annonciateurs de modernité. Comme le souligne Henri Géhon (1911: 208):

De fait, La Fontaine resta longtemps un poète de second ordre, pour vieux libertins ou pour vieux écoliers; durant trois siècles, son influence demeura nulle; ce fut comme s'il n'avait pas existé. Il faut le proclamer enfin: son rôle représentatif fut unique et considérable. À une époque de raison et de passion policée, il maintint les droits du lyrisme et le principe du mouvement né de l'émotion, et tout cela contant des histoires. La tige sur laquelle vient de s'épanouir la floraison de cent hardis poèmes, c'est lui qui l'a fait jaillir de la graine, qui l'a cultivée, élevée... Si différent qu'il fût de nous et que soit de son art le nôtre... Oh! moins différent qu'on ne croit...

Et pour ce, La Fontaine, déjà bien moderne pour son époque, a su concilier, dans ce souci d'expression de la vie et dans cet intérêt de retenir l'attention du lecteur, la forme et l'idée. Rompant, ainsi, les règles de symétries métriques défendues dans son siècle –le siècle de la grandeur de l'alexandrin–. La Fontaine devancier en germe du vers libre? Nous oserions l'affirmer, car c'est l'union de la forme et du fond qui l'exige. L'art et la vie se devant d'être totalement imbriqués, les contraintes formelles

ning: didactique; W. Whitman: didactique et messianique. Ainsi la matière, le "sujet" des *Psaumes*, ce "cœur de la *Bible*", c'est la poésie même, c'est la grande lyre. Racan savait très bien ce qu'il faisait, et n'ignorait ni la grandeur ni la difficulté de son entreprise» (Larbaud, 1968: 141).

ne peuvent qu'empêcher ou fausser l'expression de la vie dans ses multiples facettes contradictoires, dans sa pluralité et dans sa mouvance. Nous nous joignons ainsi à Henri Géhon lorsqu'il affirme:

Vous parlez des «ornements» du vers libre comme quelqu'un qui ne le connaît pas, puisque sa seule ambition c'est de s'adapter logiquement, harmonieusement, *exactement* à la pensée nue. Quoi, en êtes-vous encore à séparer la forme du fond? Leur union irrésistible et absolue nous semble un trait fondamental du classicisme, de notre classicisme, de tous les classicismes passés et à venir (Géhon, 1911: 132).

Cet équilibre du fond et de la forme déjà recherché par La Fontaine est à la base de cette rupture des limites entre prose et poésie. Équilibre qui est suggéré, à notre avis par le triptyque que constituent les titres: *BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...*: souci de la forme, *MON PLUS SECRET CONSEIL...*: souci du fond dans cette quête de vérité, couronnés par *Amants, heureux amants...* qui, d'une part, évoque la relation équilibrée par la symétrie et qui, d'autre part, renvoie les lecteurs à la suite de la fable: «soyez toujours l'un à l'autre». Équilibre, de plus, revendiqué par Valery Larbaud en parlant du monologue intérieur d'Édouard Dujardin (Larbaud, 1968: 251).

Si, effectivement, dans la littérature médiévale il y eût déjà des tentatives de rupture des barrières entre prose et poésie, au XVII^e –ce siècle des contraintes classiques²⁶– elles ne deviennent que plus audacieuses devant de presque trois siècles une révision de ces notions de la part de l'avant-garde littéraire. Car la vraie Poésie est tout autre chose, elle dépasse les limites entre les genres, elle ne se borne plus aux règles de la prosodie ni de la métrique, et se passe de tout euphuisme (Larbaud, 1991: 16). Elle s'inscrit, par contre, là où l'âme du poète authentique –ce poète doté encore de cette âme d'enfant– le souhaite et l'exprime. La poésie consiste, nous dira Valery Larbaud en parlant de son ami Léon-Paul Fargue, en:

²⁶ La formulation des règles strictes divisant et séparant les genres, régissant les contraintes selon les normes du bon goût, de la bienséance et de la vraisemblance nous indique qu'à cette époque c'est la vie qui s'adapte plutôt aux contraintes. Retenons que c'est, précisément, à l'époque classique grâce à l'instauration de l'Académie française que les genres sont nettement définis et leurs limites clairement marquées. Il nous semble que le choix du vers de La Fontaine pour couronner la trilogie est bien loin d'être accidentel. En fait, il annonce cette notion de modernité existante en toute époque donnée. Ajoutons que, par ailleurs, la notion de Nature est différente d'une époque à une autre. Si au XVII^e siècle la Nature est la référence à partir de laquelle définir l'ordre, l'équilibre et l'harmonie; l'homme au sein de cette Nature se devant de suivre ces principes. Ce XVII^e siècle, comme nous savons, se caractérise par la tentative de compréhension de la nature humaine et de la postulation de formules universelles. Chose tout à fait différente dans cette fin du XIX^e siècle et début du XX^e où la nature humaine est conçue du point de vue individuel dans ce qu'elle a de contradictoire, de fugitif, de mouvant, sous le signe de la pluralité et du désordre, sous celui de la conscience comme de l'inconscience et du rêve; rejetant comme nous l'avons abordé antérieurement les formules quelles qu'elles soient.

Travaillant dans l'absolu, creusant toujours plus avant dans sa vie intérieure, uniquement attaché à sa vérité intime, le poète a senti l'inutilité et même la gêne de tout ornement; dire exactement et avec la plus grande précision possible ce qu'il découvrirait, voilà toute sa recherche et tout son effort (Larbaud, 1991: 28-29).

C'est précisément grâce à cette vision du monde avec cette âme d'enfant que le poète peut en toute authenticité et en toute poéticité «[...] nommer à nouveau toutes les choses avec des mots à lui: les quatre Éléments, les animaux, les plantes, les pierres, la chasse, la pêche, la guerre et les passions de l'homme» (Larbaud, 1991: 20). Il ne s'agit plus de définir la poésie selon la rhétorique traditionnelle, mais bien au contraire par l'attitude et la prédisposition de l'artiste face à la vie et à l'expression de celle-ci à travers son art. Souvenons-nous de cette littérature de la modernité qui, du fait même qu'elle réclamait cette expression de la vie dans son authenticité et donc dans toute sa splendeur, complexité, contradiction et dans l'évanescence de ses aspects les plus fugitifs²⁷, revendiquait cette rupture des contraintes dues aux cloisonnements des genres. Si, effectivement, la citation de ce vers de La Fontaine et le dialogue qu'elle établit nous oriente bien sur ce principe de ruptures génériques, dans cette intention d'adaptation de l'art à la vie, bien qu'à priori pour l'époque classique cela ait tout d'un contre-sens, il nous semble également que la vision du poète pour Valéry Larbaud –et nombre de ses contemporains– est en quelque sorte déjà en germe pour le «plus célèbre des fabulistes de la littérature française» (Géhon, 1911: 208). Ayant eu l'audace d'introduire sous diverses formes ce «je»²⁸ à une époque où le moi est «haïssable», La Fontaine réclame cette âme d'enfant capable de percevoir le monde environnant d'un regard «aigu et magique», et l'écrivain qui couronne la trilogie disait «Le monde est vieux, dit-on; je le crois, cependant il le faut amuser encor comme un enfant» (La Fontaine, 2000: 1195).

Cette rupture des genres que pratique déjà le fabuliste par ce mélange en germe des notions de vers et de prose qui, plus tard sera définitivement réclamée et

²⁷ Comme le souligne Michel Raimond: «Cette métamorphose du roman tenait à une crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de vouloir posséder sur le réel un point de vue absolu. En même temps, une obsession de la vie, non pas contée, mais directement saisie, une passion de l'instant, un culte du hic et nunc conduisaient au désir de susciter par des mots l'épaisseur d'une situation vécue» (Raimond, 1966: p. 14).

²⁸ «La voix singulière du poète n'est donc pas seulement dans telle prise de parole du fabuliste, personnage parmi les autres, mais dans le dialogue qu'il entretient de ces voix entre elles et avec lui-même; il n'y a pas de pensée de La Fontaine immanente à chaque moment, elle s'élabore progressivement dans un ensemble d'énoncés dont la cohérence ou la discordance peuvent nuancer ou changer une manière de voir le monde; l'entrecroisement de voix peut aboutir à une désapprobation du discours convenu, une mise en doute des lieux communs, conduisant à un dépassement des préjugés; le dialogisme de La Fontaine pourrait avoir des effets semblables à celui de Montaigne» (Lasalle, 1996: 12).

proclamée par le symbolisme, est parfaitement illustrée par la pratique du monologue intérieur: déjà présente dans le récit qui donne le titre au recueil: *AMANTS, HEUREUX AMANTS* qui s'amorce avec le processus d'introspection du narrateur. Félice Francia, mais également Lucas Letheil de *MON PLUS SECRET CONSEIL...* dans ce voyage dans l'espace, à travers les textes et le texte, s'aventurent à la quête de leur moi, rompant la frontière entre les genres, estompant et annulant les limites traditionnelles des notions de prose et de poésie²⁹.

Et pourtant il nous semble que le choix de l'hémistiche qui couronne la trilogie permet aux lecteurs avisés d'anticiper un aspect d'une incontestable modernité. À l'heure actuelle il est fort connu que le moi du plus célèbre fabuliste de la littérature française se faufile subtilement et en filigrane à l'insu d'une société et d'un pouvoir qui considérerait le moi «haïssable». En fait La Fontaine eut très tôt l'intuition que par le biais des personnages de sa création et de l'utilisation du pronom «je», son «moi poétique» et sa pensée ne pouvait que percer par bribes et se construire au fil des récits et des dialogues. N'est-ce pas là un caractère visionnaire de La Fontaine qui annonce ce «je» du roman moderne dont parle Jean Rousset citant Benvéniste (1972: 7), car *disant «je» l'auteur ne peut ne pas parler de lui*. Une personne grammaticale qui deviendra presque trois siècles plus tard le pronom par excellence de l'introspection. Ce pronom «je» –caractéristique de la modernité narrative– comme le rappellent les auteurs de *Autobiografía y modernidad literaria* (del Prado, Bravo y Picazo, 1994: 57), autrefois cantonné à l'essai, à la poésie, à l'autobiographie..., passe dans le domaine de la fiction et dote cette dernière d'une richesse inouïe déclenchant ce caractère ludique de l'aventure de l'écriture. Si, le je(u) de l'écriture avec les espaces du moi est une pratique qui remonte bien aux premières oeuvres de notre auteur, il faut bien dire que dans la trilogie qui nous occupe il devient d'autant plus riche et plus attachant. Certes, sur quelques aspects biographiques les trois héros rappellent Valéry Larbaud. Or, l'intérêt ne réside pas tant dans les biographèmes qui parsèment l'écriture mais plutôt sur leur chemin parcouru dans cette affirmation de la vocation d'artiste et de poète et la progression de leur formation intellectuelle et littéraire. C'est bien dans l'aventure des lectures des personnages de sa création que nous retrouvons l'auteur en dialogue avec tous ces autres. Et nous considérons que l'hémistiche «Amants, heureux amants» ne peut que réfléchir ce caractère dialogique et polyphonique de l'œuvre littéraire de la modernité déjà présent chez le fabuliste, car tel que le souligne Thérèse Lasalle (1996: 12):

La voix singulière du poète n'est donc pas seulement dans telle prise de parole du fabuliste, personnage parmi les autres, mais dans le dialogue qu'il entretient de ces voix entre elles et avec

²⁹ Cf. à ce sujet l'intéressante et pertinente étude de Gabrielle Moix (1989) quant aux rapports entre poésie et monologue intérieur.

lui-même; il n'y a pas de pensée de La Fontaine immanente à chaque moment, elle s'élabore progressivement dans un ensemble d'énoncés dont la cohérence ou la discordance peuvent nuancer ou changer une manière de voir le monde; l'entrecroisement de voix peut aboutir à une désapprobation du discours convenu, une mise en doute des lieux communs, conduisant à un dépassement des préjugés; le dialogisme de La Fontaine pourrait avoir des effets semblables à celui de Montaigne.

Mais le dialogue que déclenche le titre *Amants, heureux amants...*, à notre avis, va encore plus loin. Si, effectivement, avec les deux autres il suggère d'abord l'aventure de l'amour, le parcours initiatique, puis ce voyage amorcé par l'enchantement de la musique inhérente à l'écriture poétique et à la sensualité qui la caractérise tel le chant des sirènes d'Homère..., il devient de même l'annonciateur d'autres périple. Pour le lecteur avisé, il est difficile de ne point songer au caractère pluriel des *Fables*. L'hémistiche *Amants, heureux amants...*, par la référence à son contenu et au côté allégorique et transpositionnel du genre duquel elle relève, permet de nous mettre en garde et de nous situer par rapport à cette écriture plurielle que nous nous apprêtons à aborder. Si d'un point de vue littéral la trilogie nous offre l'expérience du périple de l'amour, une aventure de découverte de soi, de découverte et d'affirmation de la vocation de poète cachée au plus profond des héros, les lectures secondes se multiplient à l'instar des toiles du Quattrocento. Élan vers la femme et quête de la Beauté féminine comme point de départ d'une aventure spirituelle; une aventure spirituelle qui en fin de parcours passe par le renoncement définitif à l'amour charnel...

Si la mission de La Fontaine, suivant les codes fort connus de l'époque, a été celle d'amuser ses lecteurs³⁰ comme des enfants (outre le caractère apologétique, entre autres), cet amusement au premier abord recherché a voilé pendant trop longtemps cette écriture plurielle en son temps fort audacieuse. Des histoires d'animaux à faire rire? Oui, évidemment. Des histoires à éduquer les esprits suivant les normes établies? Oui, il ne pourrait en être autrement. Mais aussi, critique de la nature humaine, d'une société oisive et de mœurs bien peu édifiantes, critique du pouvoir arbitraire et des abus... Une écriture plurielle qui, faisant appel à la complicité du lecteur (un lecteur déjà bien présent à en juger par les interpellations qui scandent les textes, (Sancier, 1996: 122)) était, certes, devancière à une époque où la littérature au service de l'État ne pouvait être que bien transitive à la fois que *divertissante...* C'est ainsi que nous considérons qu'*Amants, heureux amants...* en dit *bien plus long*. Il nous semble

³⁰ Souvenons-nous de la fonction de la littérature au grand siècle. Divertissement de cour et service au Roi et à l'État absolutiste.

que le choix de notre auteur répond également au désir d'annoncer cette lecture non linéaire réclamée par la modernité du début du XX^e siècle. Le caractère transpositionnel des fables est bien connu; le caractère volontairement intertextuel l'est de même comme l'avons indiqué plus haut. Lire *Les Fables* de La Fontaine c'est se lancer dans l'aventure d'une lecture qui convoque de multiples autres lectures au sein même de leurs tissages textuels. Marlène Lebrun (2000: 34) affirme:

Certes, La Fontaine ne donne pas la clef d'organisation des *Fables*, mais cela permet au lecteur de la chercher dans une quête active où lier, délier, relier, lire, délire, relire se conjuguent sur le même paradigme inter et intratextuel.

N'est-ce donc pas là une façon d'annoncer ce voyage à travers le texte et les textes que constitue la trilogie? Paraphrasant Valéry Larbaud lorsqu'il parlait de son travail de critique, *c'est l'aventure d'une lecture que je vous apporte*, nous pourrions ajouter que *c'est de l'aventure d'innombrables et de richissimes lectures qu'il nous apporte son miel*. Des lectures qui n'entendent pas de frontières sous quelques formes elles se présentent.

Nous pourrions citer d'innombrables auteurs de l'Antiquité gréco-latine, de la renaissance italienne et française, de l'époque élizabéthaine, du siècle d'or espagnol, des écrivains du XVII^e siècle aussi bien français qu'anglais, les libertins et les romantiques français ou européens... et les auteurs qui ont été considérés comme les initiateurs de l'esprit moderne indépendamment de leur époque et bien d'autres qui comme Thomas Carlyle, Leigh Hunt, Walter Savage Landor, Samuel Butler, et Thomas de Quincey³¹ reviennent constamment à l'instar de refrains ou d'échos... ou encore la présence en arrière-fond de James Joyce³²... Sans oublier, par ailleurs, les innombrables références aux écrivains et artistes qui sont aux sources de la modernité et dont nous pourrions citer, parmi tant d'autres, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Moréas, Vielé-Griffin, André Gide et son œuvre *Les nourritures terrestres*³³, Paul Valéry, puis les écrivains de la Rive Gauche qui apparaissent à

³¹ Notons la présence répétitive de cet auteur, il revient tel un refrain.

³² En dehors des échos à l'odyssée dublinoise de James Joyce que nous avons soulignés précédemment, la présence de l'auteur au seuil même de l'œuvre *Amants, heureux amants...* de par la dédicace de Valéry Larbaud le remerciant de lui avoir inspiré la technique provoque que le lecteur ait à l'esprit l'auteur irlandais et juge la contribution larbaldienne à cette notion de modernité instaurée définitivement à partir du chef-d'œuvre Joycien. Ezra Pound considérait que l'*Ulysse* de James Joyce était un livre que tout écrivain sérieux devait lire afin d'avoir une idée nette du point d'arrivée de l'art dans cette quête de modernité (Pound, 1922: 317). Le lecteur avisé en lisant l'œuvre de Valéry Larbaud et connaissant le contexte de création de sa trilogie peut évaluer *le miel* que ce dernier a apporté à cette technique novatrice, et juger la notion de modernité revendiquée par notre auteur, une modernité qui ne renonce en aucun cas à la tradition et à l'esprit français.

³³ Ce n'est pas par hasard ou simple jeu que cette œuvre est explicitement référée. Il nous semble que la mention de ce titre concret gidien vise la mise en relief d'un exemple d'œuvre qui actualise cette nou-

plusieurs reprises ainsi que les références à Valery Larbaud lui-même avec ses récits d'enfance³⁴ entre autres ... Des textes qui se font appel les uns aux autres et qui contribuent à définir une écriture de recherche... En fait cette écriture incarnée par Irène («d'origine grecque, italienne par sa mère et française d'adoption intellectuelle et culturelle» (Larbaud, 1958: 695) est bien celle qui réunit en son sein toute cette tradition gréco-latine, l'italienne et la française, sans pour autant rester fermée à d'autres influences étrangères comme l'anglaise parmi d'autres domaines européens car Lucas Letheil dans son programme de lecture s'affirme dans son intention de relire, par exemple, l'un des grands prosateurs anglais (Larbaud, 1958: 669) (Samuel Butler, en toute évidence, même s'il n'est pas directement nommé) ou de se remémorer dans sa rêverie finale des vers de Mathieu Prior (Larbaud, 1958 : 715). Et si la fin de *MON PLUS SECRET CONSEIL...* s'achève sur une citation de ce dernier, c'est à notre avis parce que Valery Larbaud veut mettre en évidence ce caractère intertextuel de la littérature dans le sens que nous avons inscrit le mot au début de notre article.

C'est ainsi que ce périple, à travers les textes, les livres et les œuvres d'art hors des limites temporelles, géographiques, linguistiques et culturelles, à travers cette intertextualité dans son sens le plus large, à travers cette transtextualité qui articule et scande ces pages, illustre au premier degré cette progression vers la lucidité et la découverte. Si l'acceptation de la vocation de poète passe par cette plongée dans ce moi authentique, la découverte et définition de cette écriture nouvelle passe par l'assimilation de cette littérature avide de modernité et de toute une tradition littéraire³⁵. Et c'est ainsi que nous pouvons conclure que précisément ce caractère d'appel, d'orchestration et d'enchevêtrement des multiples textes, références et allusions qui défilent au rythme des pensées et des souvenirs des narrateurs concède cette ouverture à l'infini de cette écriture larbaldienne. Des miroirs à perpétuité où se réfléchit le texte que nous avons sous les yeux, mais aussi et surtout des miroirs à partir desquels cette

velle conception de poésie dont nous parlions précédemment. En fait *Les nourritures terrestres* constituent bien l'une des œuvres qui marque la rupture définitive avec les temps du symbolisme.

³⁴ «Et tes amours éternelles. Les petites filles des bals d'enfants des casinos, à Luchon, à Brides, à Vichy, à La Bourboule... Et la jeune pêcheuse de Noirmoutier, et la petite marchande de fleurs de San Rémo qui entrainait pieds nus dans la chambre de ta mère... Et plus tard Margot Maury, en qui tu voyais l'allégorie de l'Innocence heureuse, et qui faisait... un peu de tout avec un peu tout le monde... Et les... Mais je ne veux pas te faire rougir; disons: et Isabelle» (Larbaud, 1958: 707).

³⁵ Citons Valery Larbaud (1950: 102), parlant de «La Jeune Parque» de Paul Valéry et insistant sur cette modernité qui ne renie pas de la tradition: «Oui, dans ce merveilleux poème, chaque vers ou presque, pris séparément, est un poème en soi. Et si traditionnel aussi! Malherbe, Racine, Hugo, Mallarmé (cela n'a rien à voir avec la prosodie de Baudelaire). C'est cela la France! La fleur et le fruit de la France. Dans le domaine de la poésie, la France est souveraine. La France ou ... Paul Valéry! Non, la France: seuls trois siècles de poésie française ont pu rendre possible *La Jeune Parque* –et les trois cents Français capables de comprendre *La Jeune Parque* de los cuales puedo decir, con orgullo, que soy uno».

écriture prend corps. Ouverture à l'infini qui invite le lecteur au jeu de la création de l'oeuvre, une création qui tel que La Fontaine en eut déjà l'intuition:

Amants heureux amants, voulez-vous voyager?
 Que ce soit aux rives prochaines;
 Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
 Toujours divers, toujours nouveau;
 Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste
 (La Fontaine, 2000: 1196)

Ce couronnement de la trilogie par l'hémistiche de La Fontaine nous renvoie donc à cette conception de l'aventure de l'écriture mais sans perdre pour autant cet équilibre et harmonie propre à l'esprit, à la culture et à l'art français en fin de compte à cette tradition française. Un couronnement, certes en toute excellence, car La Fontaine, pour Valery Larbaud, fut l'exemple type de l'écrivain qui sut, s'inspirant des Anciens, ne renonçant nullement à la tradition française ni à son époque, apporter un *miel* tout à fait sien et ouvrir de nouveaux horizons tournant subtilement le dos à cette littérature contraignante régie par ce service à l'État. Au sein de ces valeurs classiques *Les Fables* permirent des failles par où s'infiltreraient petit à petit certains chemins de la modernité. La Fontaine, visionnaire de la modernité à venir? Certes, et nous nous devons de saluer le choix de Valery Larbaud, dans la mesure où le titre *Amants, heureux amants...* et le dialogue entre le «Trésor de la Poésie française» avec la trilogie de notre intérêt devient l'annonciateur d'une conception de la modernité. Relevant d'une certaine tempérance, d'un esprit et des principes français, c'est d'une aventure de l'écriture, ce «voyage» dont parle Michel Butor (1972: 4). Mais aussi et surtout annonciateur, également, de cette aventure de la lecture qui n'est autre qu'un voyage, une «traversée» à travers le texte et les textes et qui sans aucun doute requiert ce lecteur d'élite, non pressé et complice dont parlait Valery Larbaud³⁶.

Par le choix de ce couronnement de la trilogie notre auteur annonçait de nombreux traits novateurs qui caractérisaient son écriture et situaient sa notion de modernité, outre le fait qu'il rendait hommage à un écrivain qui fut sur bien des points l'annonciateur de toute une littérature à venir. Pour conclure notre article, rappelons la pensée de Léon-Paul Fargue qui exprime vraiment ce caractère visionnaire du fabuliste et le droit de cité qui lui revient dans cette modernité trois siècles plus tard.

³⁶ Les remarques sur ce lecteur d'élite et sur la lecture sont fréquentes dans son oeuvre. Valery Larbaud ne veut pas d'un lecteur, sans ce bagage culturel dans le sens le plus ample, sans ce terrain d'entente qui permette cette complicité qu'exige le jeu intertextuel propre à la littérature de la modernité. Dans sa correspondance avec Marcel Ray nombreux sont les passages qui abordent ceci. Citons un cas qui illustre ce rejet du lecteur passif et du public lecteur de masse. Valery Larbaud (1979: 194) s'exclame: «[...] A mort les bourgeois/ Hervé! Crèvent tous les plébéiens plutôt qu'une toile du Louvre! Dix mille citoilliens [sic] ne valent pas une esquisse de Paul Potter!/ A mort!».

Je songe souvent à ce qui manquerait à la poésie si La Fontaine n'eût pas existé. On n'a saisi de ce promeneur qu'une ombre, sans rien révéler de ses démarches, de son temps perdu, de ses intuitions. On a simplement regardé vivre ce provincial anarchiste qui fut le premier poète lyrique de France, celui qui inventa le vers libre, qui a permis tant d'écoles et tant d'artistes jusqu'à Guillaume Apollinaire. Il eut plein de promesses que la modernité a tenues. Il appartient, d'origine, à cette famille où l'on ne trouve que des géants de toute taille auxquels les siècles ne font pas peur. La Fontaine est notre «Homère» (Fargue in Lebrun, 2000: 35).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGLÈS, Auguste (1978): *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*. Paris, Gallimard, t. 2.
- BUTOR, Michel (1972): «Le voyage et l'écriture». *Romantisme* 4, 4-19.
- CHARBONNIER, Gil (2003): «L'intertextualité dans *Amants, heureux amants...*», http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=INLI_552_0053, consulté le 10 décembre 2009³⁷.
- CHEVALIER, Anne (1990): «Une leçon de littérature», in R. Grenier (Pr), *Colloque Valéry Larbaud et la France*. Paris, Institut d'études du Massif Central, 101-110.
- FUMAROLI, Marc (2001): *La querelle des Anciens et des Modernes*. Paris, Gallimard (Folio).
- FUMAROLI, Marc (2009): «Les écrivains parlent de La Fontaine», <http://www.lafontaine.net/lafontaine/lafontaine.php?id=20>; consulté le 15 décembre 2009.
- GÉHON, Henri (1911): *Nos directions*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- JEAN-AUBRY, George et Robert MALLET (1958): «Notes», in V. Larbaud, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1126-1284.
- JENNY, Laurent (1976): «Stratégie de la forme». *Poétique* 27, 257-281.
- LA FONTAINE, Jean (2009): «Épître à Huet», <http://www.lafontaine.net/lesPoemes/affiche-Poeme.php?id=104>; consulté le 15 décembre 2009.
- LA FONTAINE, Jean (2000): «Fables», in J.-P. Chauveau, G. Gros et D. Ménager, *Anthologie de la poésie française, Moyen Âge, XVI^e siècle, XVII^e siècle*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1183-1203.
- LARBAUD, Valéry (1922): «James Joyce». *La Nouvelle Revue Française*, XVIII, 385-409.

³⁷ Nous tenons à signaler que, lors de précédentes recherches, nous avons consulté un article préliminaire en 2004 dans une url qui n'existe plus (<http://www.sigu7.jussieu.fr/clam/fiches/charbonnier.-htm>). Nous citons l'article qui a été mis en ligne en 2008 et qui est une version remaniée du premier texte.

- LARBAUD, Valery (1932): «Lettre à Justin O'Brien», in B. R. York, *Valery Larbaud's works of imagination*, Columbia Doctoral Thesis, 1964, 180.
- LARBAUD, Valery (1958): *BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...*, in *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 537-613.
- LARBAUD, Valery (1958): *AMANTS, HEUREUX AMANTS*, in *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 615-646.
- LARBAUD, Valery (1958): *MON PLUS SECRET CONSEIL...*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 647-715.
- LARBAUD, Valery (1968): *Ce vice impuni la lecture, domaine français*. Paris, Gallimard, 1941.
- LARBAUD, Valery (1973): *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Paris, Gallimard, 1946.
- LARBAUD, Valery (1950): *Journal 1912-1935*. Paris, Gallimard, t.1.
- LARBAUD, Valery (1979): *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*, in F. Lioure (éd.), Paris, Gallimard, t.1.
- LARBAUD, Valery (1991): *De la littérature que c'est la peine*. Paris, Fata Morgana.
- LASALLE, Thérèse (1996): «Discours pluriel, voix singulière», in J. P. Landry (éd.), *Présence de La Fontaine*. Lyon, CEDIC, 12.
- LEBRUN, Marlène (2000): *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- MOIX, Gabrielle (1989): *Poésie et monologue intérieur*. Fribourg, Presses Universitaires de Fribourg.
- POUND, Ezra (1922): «Bouvard et Pécuchet et James Joyce». *Le Mercure de France*, 1-06-1922.
- PRADO BIEZMA, Javier del, Juan BRAVO CASTILLO y María Dolores PICAZO (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RAIMOND, Michel (1966): *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti.
- ROUSSET, Jean (1972): *Narcisse romancier. Essai sur la première personne du roman*. Paris, José Corti.
- SANYCIER CHATEAYU, Anne (1996): «Modernité de La Fontaine», in J. P. Landry (éd.), *Présence de La Fontaine*. Lyon, CEDIC, 117-126.
- WEISSMAN, Frida (1973): «La Jeune Parque et BEAUTÉ, MON BEAU SOUCI...». *Studi francesi*, XVII-I, 85-89.
- WEISSMAN, Frida (1975): «Valery Larbaud et le monologue intérieur», in *Valery L'amateur. Discours, textes consacrés à Valery Larbaud. Actes du colloque tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972*. Paris, Nizet, 281-298.

Les images de la France dans *De «Pleins Pouvoirs»* à *«Sans Pouvoirs»* de Jean Giraudoux

Flavie Fouchard

Universidad de Salamanca

flaviefouchard@gmail.com

Resumen

En estos textos, Giraudoux intenta analizar lo que considera un periodo de decadencia en su país, en dos momentos claves: antes de la guerra de 1939 y después del armisticio. Esta situación que vive como una verdadera crisis lo conduce a proponer un análisis de las razones de la decadencia y unas soluciones. Sin son de varios tipos (promoción del deporte y del urbanismo, selección de los inmigrantes, etc.) sus soluciones se articulan en torno a dos grandes concepciones tradicionales de Francia. Una Francia grande y brillante, irradiando sus ideales de libertad y otra, menos gloriosa, que busca alcanzar la pureza de su raza. Dos imaginarios se enfrentan alrededor de la búsqueda de la pureza frente a una realidad trágica: dinámica que encontramos también en la obra novelesca de Giraudoux.

Palabras clave: Giraudoux; Francia; nacionalismos; imaginario; ideal.

Abstract

In this article, we tried to identify political, ideological and mythological components in Giraudoux's discourse on France. We could observe two main images, linked with two nationalist currents, traditionally present in French political life from Revolution until now: an eternal and brilliant France which principal aspiration is freedom. And a frightened one focused on her racial purity and convinced that she entered in a decadence period. We also wanted to demonstrate that these two imaginary figures of France were linked to Giraudoux' own fictional mythology, as we find similar structures such as the regret of a lost Eden, temptation for self-centred life, fear of otherness, and a particular relation to ideals.

Key words: Giraudoux; France; nationalisms; imagination; ideal.

0. Introduction

Dans son recueil de conférences *Pleins Pouvoirs* (1950: 5-137) publié en 1939, juste avant la guerre, Giraudoux considère que l'urgence de la situation et les tensions internationales imposent à l'écrivain une réaction. Dans ce contexte, les écrivains ne sont en effet plus maîtres de choisir leur sujet: «Nous en sommes revenus à l'âge de pierre du sujet: la conservation de la vie, pour notre pays et pour nous» (*Pleins Pouvoirs*: 9). La France, en crise, a besoin de ses écrivains. Pour Giraudoux, le moment est venu de jouer son rôle, primordial, au sein d'une société en détresse. Peut-être pour cette raison accepta-t-il, au moment même de la publication du texte, le poste de commissaire général à l'Information. Précisons que ce poste lui a été attribué par la République en place et non par le gouvernement de Vichy (D'Almeida, 2008: 352).

Cependant, la désillusion naît très vite et ce poste lui apparaît rapidement comme ayant été un poste de propagande (*Sans Pouvoirs*: 208). L'armistice marque un tournant clairement illustré par le titre de l'ouvrage *Sans Pouvoirs* (157-267), écrit à la fin de l'année 1940 et publié en 1946 à titre posthume. *De Pleins Pouvoirs à Sans pouvoirs* reflète une évolution, un avant la guerre et un après la capitulation ainsi qu'une volonté de poursuivre la réflexion malgré tout.

La transition entre les deux situations est assurée par le texte *Armistice à Bordeaux* (139-156), écrit sous l'Occupation mais publié à titre posthume en 1945, où Giraudoux explique la douloureuse prise de conscience face à «la défaite et l'humiliation» (*Armistice*: 148). Il y rejette l'expiation imposée par le nouveau régime et poursuivra ses critiques dans l'avant-propos de *Sans Pouvoirs*. Même si *Sans Pouvoirs* se présente comme le pendant désabusé du premier recueil de conférences, dans lequel l'espoir était encore présent alors même que la guerre de l'homme contre l'homme que se menaient les européens, menaçait déjà d'en finir avec la vieille Europe et la non moins vieille humanité, Giraudoux veut penser, contre tout défaitisme, à «l'élaboration de son nouvel état» (*Sans Pouvoirs*: 179). Il assume ainsi la posture de l'écrivain engagé dans un dialogue avec sa nation.

De nombreuses lectures de ces textes ont été faites et ont notamment centré leur analyse sur le chapitre «La France Peuplée» de *Pleins Pouvoirs*, au détriment d'une vue d'ensemble, dans le but de déterminer si Jean Giraudoux était raciste ou antisémite. Certains critiques ont minimisé l'importance de la dimension antisémite présente dans *Pleins Pouvoirs* – propos minoritaires, d'époque, mais surtout non réitérés à partir de 1940 – pour insister sur les idéaux de sport, d'écologie et d'urbanisme que Giraudoux met en avant (Body, 1999). Mais le plus souvent ces pages ont conduit à sa condamnation, parfois virulente (Meschonnic, 1999). Michel Winock (2004: 357) s'étonne aussi que Giraudoux, «auteur modéré et libéral», ait donné, tout comme «une partie de l'intelligentsia française», dans le genre de «la réflexion sur la dégénérescence de la race». Notre propos ici n'est pas de revenir sur ce débat. Nous

renvoyons à l'article de Pierre d'Almeida qui envisage tous les points de vue «La responsabilité de l'écrivain: Giraudoux d'une guerre à l'autre» (2008: 349-362), ainsi qu'à son introduction de la réédition des textes chez Julliard en 1994. Giraudoux lui-même n'était d'ailleurs pas dupe des lectures possibles de son texte :

Pas plus que son aîné «Pleins Pouvoirs», ce livre ne vise à être une théorie ou une charte. Ni même un document. Les chiffres eux-mêmes n'y sont appelés que dans la mesure où ils évoquent des statistiques connues de tous. Il peut être le supplément à la doctrine de n'importe quel parti, sans qu'il y ait à changer une ligne pour des partis extrêmes. Sa particularité est justement qu'il expose une situation dont personne n'ignore et dont personne ne conteste les détails. Le premier venu d'entre nous peut être le Messie de cette vérité (*Sans Pouvoirs*, 1950:160).

Nous voudrions pour notre part nous intéresser à deux aspects de ces textes. Premièrement, son rapport avec un certain «esprit des années 30» (Winock, 2004: 324), c'est-à-dire une certaine proximité avec diverses composantes de l'imaginaire politique de l'époque. Nous voudrions dégager deux réseaux d'images qui s'opposent et dans lesquels nous retrouvons quelques-unes des caractéristiques de deux rapports à l'idée de Nation française: celui d'un «nationalisme ouvert» et celui d'un «nationalisme fermé», que Michel Winock définit dans son ouvrage *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France* (2004: 37-38). En effet, dans la perspective d'une guerre, puis dans l'épreuve de la défaite, Giraudoux s'engage pour la défense de sa France idéale. Nous voudrions tenter de mettre en lumière la présence simultanée de deux courants aux mouvements contradictoires, ce qui nous mènera à un élargissement de la réflexion, dans un deuxième temps. A notre sens, les deux réseaux d'images du texte appartiennent à des «constellations mythologiques» (Durand, cité par Girardet, 1990: 20) plus larges. Pour les identifier dans leur expression politique nous avons également utilisé les œuvres de Raoul Girardet *Mythes et mythologies politiques* (1990) et de Pierre Milza et Serge Berstein *Histoire de la France au XX^e siècle* (1990).

Nous avons fait le lien entre ces images de la France et les traces de ces constructions mythiques au sein de l'œuvre en nous appuyant sur notre travail de Master II «Giraudoux ou la tentation de l'indifférence»¹. Ces images nous semblent en effet participer d'un mouvement plus large dans l'œuvre, celui de la contradiction entre deux idéaux de pureté : d'un côté l'héroïsme, la grandeur, le sport, incarné par des héros comme Fontranges, les jeunes filles, etc.; et de l'autre, la fuite, l'isolement, la solitude, le repli sur soi, incarnés par des héros comme Jérôme Bardini, les trois indifférents...

¹ Soutenu à l'Université de Caen-Basse Normandie en septembre 2007.

1. Le rôle messianique de l'écrivain

Dans les trois textes, *Pleins Pouvoirs*, *Armistice à Bordeaux*, *Sans Pouvoirs*, Giraudoux présente son discours comme celui d'un «Messie». Si la vérité qu'il énonce est à la portée de tout le monde, il a cependant ressenti l'obligation personnelle de la révéler. D'emblée, le poète rejoint une autre figure de l'imaginaire français : celui du guide providentiel qui remet le peuple dans le droit chemin. C'est à titre de guide, de modèle, que Giraudoux fait référence à la France:

Je pense que c'est le privilège de l'écrivain digne de ce nom de trouver, pendant les temps heureux, ses concitoyens dotés d'une vision par trop réelle et pratique, ce qui lui donne l'occasion de les approvisionner en fantaisie, et, dans les moments fatidiques, de les voir illuminés et imaginaires, ce qui lui permet de distribuer la vérité (*P.P.*: 10).

Il peut non seulement équilibrer le «trop» de réalité et de pragmatisme chez ses concitoyens en temps de paix, mais rectifier leurs illusions dans des circonstances adverses qui le font s'éloigner de la réalité et donc de la «vérité». Selon Giraudoux, en temps de menace de guerre, il faut revenir à la réalité, or les citoyens ne l'ont pas encore fait, alors qu'ils sont les seuls à pouvoir le faire, notamment grâce à leur rapport direct à la nation. Contrairement aux hommes politiques, les «seconds venus» (*S.P.*: 160), qui ont perdu tout contact avec le peuple et l'esprit de la nation.

Giraudoux semble-t-il rompre avec sa haine du réalisme et abandonner les sentiers de l'imaginaire? Il n'en est rien, car il annonce que les Français trouvent déjà «la pureté et la vérité que les personnages réels lui enlèvent» dans la fiction et la poésie et leurs «personnages inventés» (*P.P.*: 10). Il compte donc s'appuyer sur ce levier. De plus, il laisse aux politiques l'aspect concret du problème: «On ne peut s'occuper à la fois des masques à gaz, et des lunettes à vérité. C'est à nous qu'il revient de répartir ces derniers objets dont il n'y aura pas de distribution officielle.» (*P.P.*: 12). Comme le dit Pierre d'Almeida, «c'est à la littérature qu'il s'en remet pour ordonner et surmonter la catastrophe» (2008: 359). «Pleins pouvoirs» à l'imagination et à la poésie contre une classe dirigeante incapable d'aller à l'essentiel:

On dirait que, comprenant et excusant le désarroi dans lequel une époque dure oblige les Français réels à la lutte, à la compromission, à l'illogisme, au doute, la France imaginaire assure d'elle-même la relève de cette garde autour de nos axiomes et de notre foi (*P.P.*: 11).

Le poète et «la France imaginaire» doivent assurer la survie du pays. Mais les pistes sont difficiles à suivre, car Giraudoux en appelle d'abord au réel puis dénonce les compromissions avec celui-ci, pour s'en remettre enfin à la protection de la «France imaginaire». L'observation du réel et sa connaissance de la France doivent

soutenir le discours de l'écrivain. Mais Giraudoux fait-il appel aux chiffres, aux données du réel ? Non: «Le Français dirigeant, et quelquefois dirigé, semble ne plus être tenu au courant du monde que par les événements.» (P.P.: 11). Selon lui, les «événements» empêchent d'avoir une vue d'ensemble du problème, car ce ne sont que des détails de l'actualité, mais surtout, parce qu'il s'agit d'événements extérieurs. Car le vrai problème pour Giraudoux relève d'«une situation dont personne n'ignore et dont personne ne conteste les détails» et qui concerne l'état intérieur de la France. La principale cause du « vrai problème français » (P.P.:9-24)² est donc interne.

2. La France, grandeur...

Giraudoux place sa réflexion à la fois sous le signe de l'imaginaire et des réalités tangibles et observables, ce qui la rend quelquefois difficile à suivre. En effet, il rejette parfois le réel sous sa forme événementielle, tout en invoquant la dimension mythique de la France et une vérité qui se dérobe aux dirigeants, mais dont le peuple a une intuition naturelle:

Ils sentent que si la vie réelle en France est souvent faussée, si un arthritisme hypocrite y gagne sa morale, son langage, si les lois de la vérité, de l'honnêteté, de la logique y sont quelquefois tournées et masquées, la vie imaginaire n'y est pas encore atteinte; ils savent qu'au-dessus de ce monde français où les faits sont souvent dénaturés, les poids et les mesures pipés, les règles violées, il en subsiste intact un autre où l'âme n'a pas de jeu, la conscience pas de vide, le langage pas de faute (P.P.: 11).

Il considère la France en être imaginaire, détenteur de la «vérité» du pays: son essence traverse les âges. Il fait appel à la France éternelle, toujours présente comme une Idée infusant la réalité. Il semble cependant que cette vérité soit en train d'échapper aux citoyens, après les politiques. Car la crise dont est accablée la France n'est pas le résultat des tensions internationales, non, elle ressort d'un dysfonctionnement national: une séparation du peuple et de son esprit. Elle est le signe de la décadence, du déclin du pays. Et pourtant, «Un pays n'a rien à craindre tant que se dégage de lui un spectre où ses plus grands esprits ont leurs coudées» (P.P.: 11). Or c'est le cas puisqu'à l'époque, selon lui, tous ceux qu'a produits l'esprit français auraient leur place dans cette France contemporaine. Que se passe-t-il donc?

Tout d'abord, la situation internationale masque les problèmes. Dans un réflexe de repli sur soi, Giraudoux accuse la politique extérieure, qui vient «polluer» cette France tranquille dans sa paix intérieure:

A en lire les journaux, ce sont nos relations germano-italiennes qui déterminent la forme de nos chevaux de course, les repré-

² « Le vrai problème français », premier texte de *Pleins Pouvoirs*.

sentations de nos théâtres subventionnés, le sujet de nos films, la mode de nos chapeaux, et jusqu'à nos suicides. M'arrachant à mon concierge, qui veut me faire partager sa jubilation de la démission de Stoyadinovitch, [...], je me réfugie dans mon ministère du quai d'Orsay, seul asile où, de même qu'on ne parlait pas guerre dans les tranchées, je puis enfin échanger quelques idées sur la taille des caniches et l'encadrement des Daumier (*P.P.*: 13-14).

Ne prenons pas ces déclarations au pied de la lettre, leur futilité apparente peut dénoncer ironiquement la réaction d'un «peuple précis» qui a tendance, «à se laisser dominer par ses phobies» (*P.P.*: 13). De fait, Giraudoux semble apprécier certains événements de manière plus lucide que ses concitoyens: «Les nouvelles les plus prévues dans le monde entier: crise des Sudètes, occupation de l'Autriche, prise de Haïnan, il les reçoit avec la surprise du taureau qui reçoit les banderilles, d'un dieu invisible et incompréhensible» (*P.P.*: 13). Ce qui nous intéresse ici c'est l'image du repli sur soi, cette tendance à se «réfugier sur soi», paradoxalement dans le lieu par excellence de la coopération entre les nations (le quai d'Orsay est le siège du Ministère des Affaires Etrangères).

Le refuge dans le mythe d'une grandeur nationale protectrice constitue un des ressorts *De Pleins Pouvoirs à Sans Pouvoirs*. D'une part avant la catastrophe, le retour à soi et à l'esprit de la France serait la solution à la crise. Après l'abdication, la quête de soi apparaît comme la seule échappatoire au «divorce entre le sort de la France et le sort du Français, amorcé en temps de paix» (*S.P.*:162). Ainsi, le Français devra pouvoir se retrouver comme s'il était seul au monde. «L'isolement» réalisé par le narrateur d'«Attente devant le Palais Bourbon» dans son île-voiture «Rien ne me manquait dans cette île au milieu du monde qu'était ma petite voiture, île bleue, [...] J'avais réalisé l'isolement. [...] La terre m'avait poussé ce matin hors d'elle sur cette barque isolante, et aucun de ses mouvements ne m'atteignait» (*La France sentimentale*, 1993: 252) semble être la solution, dans ces essais qui font de la France une victime, plus qu'une coupable, de la guerre. En effet, Giraudoux nie les responsabilités, mais aussi les problèmes qui peuvent exister dans le rapport de sa nation aux autres pays:

Tout ce que la France a pu commettre de nocif, elle ne l'a commis que contre elle-même, jamais contre le monde dans son ensemble, et ses fautes étaient celles qui ne pouvaient porter préjudice qu'à elle. (*S.P.*: 170)

Le repli sur soi culmine dans cette image du «Français gigogne», dans *Sans Pouvoirs* au plus fort de la menace, pendant l'exode, avant l'Armistice :

Pour la première fois l'exode s'arrête... Pour la première fois, inconsciemment, chaque Français se desserre des autres, reprend à leur flot son corps et sa pensée, son espace. [...] Cha-

cun voit que c'est moins la peur de l'invasion qui l'avait mené là, qu'une abdication de chaque Français en faveur d'un autre Français, de chaque province en faveur d'une autre province, qu'un désir de se plonger, pour parer au désastre, dans plus Français que soi... Parce que la Picardie se vidait dans le Parisis qui se vidait dans la Beauce qui se vidait dans le Rouergue, chacun croyait que le secret était de faire pénétrer chaque Français dans un autre jusqu'à ce qu'il n'en restât qu'un seul, inaccessible, invincible, par lequel tous seraient sauvés (*S.P.*: 155-156).

Ainsi, la quête de soi, le refuge dans «plus français que soi» confine parfois à se fermer sur l'extérieur, dans un repli, une concentration sur soi qui pourrait être l'indice d'une certaine «peur» de l'affrontement avec le réel. Même si Giraudoux le nie à certains endroits, comme dans ce texte dans lequel il explique ses motivations au choix de La Fontaine pour un cycle de conférences dédiées aux «problèmes modernes», texte publié en 1938:

Et ce n'est pas seulement que je veuille, dans ces moments où toutes les sirènes annoncent le bombardement de notre pauvre époque, vous conduire quelques heures dans un abri, dans une de ces caves champenoises où La Fontaine lui-même se réfugiait et cherchait tranquillité et fraîcheur, [...] Ce n'est pas son apparition, mais sa présence qui nous est nécessaire ; car notre crise n'est pas une crise d'évènements extérieurs qu'un miracle peut résoudre, mais une crise intérieure, qui ne peut trouver sa solution que dans une connaissance plus prononcée de nous-mêmes (Giraudoux, 1995: 16).

Il se défend de recourir à un «abri», mais il souligne lui-même la contradiction qu'il y a à choisir «celui qui semble être le plus inactuel des poètes, et en tout cas celui qui a été le moins soucieux de son propre temps.» (Giraudoux, 1995: 16) pour tenter d'entrevoir une solution. Nous restons dans le paradoxe, car quel auteur a-t-il choisi pour contribuer à cet approfondissement de la connaissance de «nous-mêmes»? Celui «qui a été le plus insociable, [...], le Français qui, par excellence, échappe à toute définition.» (Giraudoux, 1995: 16).

Pour en revenir à notre texte, c'est ainsi qu'il aimerait limiter l'importance du problème idéologique dans le conflit européen, à l'heure des affrontements entre dictatures et démocraties: «Cette juxtaposition, ce travail forcené d'idéologies n'est pas en soi un motif de carnage et pas davantage un motif de compromissions mutuelles» (*P.P.*: 15). Idéalement, ces idéologies devraient être un terrain d'affrontement sain entre les nations:

La lutte entre les nations est toujours fructueuse si elle ressemble à la lutte de ces poissons dont la rivalité s'exerce, dans

l'aquarium, non par les dents et le massacre, mais par l'avivement de leurs couleurs. Ceux qui ne peuvent arriver, en se regardant face à face, à devenir plus pourpres ou plus violets que leurs adversaires renoncent et s'en vont blanchir dans un coin, loin des femelles. Nous y sommes en plein. Avivons-nous. [...] Confions-nous sur ce point à nos barrières ouvertes, la ligne Descartes et la ligne Wagner tiendront quand auront cédé la ligne Maginot et la ligne Siegfried (P.P.: 15).

Giraudoux croit encore au pouvoir des lignes imaginaires, au pouvoir de la culture. Car le danger a toujours été là pour lui entre ces trois nations Italie, Allemagne et France, culturellement très différentes. Or, selon lui, «nous savons quelles précautions prendre contre lui. Notre instinct national, notre routine diplomatique, sont à même d'en retarder ou d'en annuler l'échéance. Tandis que le vrai problème français, au contraire, ne comporte pas de délai» (P.P.: 15-16). Il est urgent de revenir aux sources de la culture française, seule garante du règlement du problème interne.

Cette obsession d'une cause interne trouverait sa solution dans le retour vers les valeurs éternelles de la France: «Contrairement à ce que l'on peut croire, ce sont les situations extrêmes qui se supportent le mieux sans le génie et l'invention, car il y est suppléé par le dévouement et la passion d'un pays mobilisé... [...] C'est l'état normal, en ce bas monde qu'il est le plus difficile de conserver ou d'acquérir.» (P.P.: 16-17). D'une part, ce mouvement implique un regard en arrière. D'autre part, il apparaît clairement que la France possède une spécificité par rapport aux autres pays: «Elle mène sans relâche, depuis les Capétiens, le train de vie d'une des nations directrices du monde. Elle en assume les charges» (P.P.: 17).

Le trait distinctif de la nation repose sur la notion de «moralité» d'une France où tout s'équilibrerait à merveille, puissance et magnanimité, rayonnement culturel et libertés:

Cette situation de peuple organisé pour vivre au degré supérieur sa vie de peuple, elle la partage avec d'autres. Elle le cède à d'autres ou l'emporte sur d'autres en ce qui concerne la puissance économique, la richesse, la diffusion de la langue, l'ampleur du domaine colonial. Ce qui l'en distingue et permet de dire qu'elle est la nation qui vit sur le plus grand pied, c'est son train de vie, si j'ose m'exprimer ainsi, moral. La France est le seul pays au monde où *la nation et l'individu* entendent penser, parler, agir, dans une liberté sans bornes (P.P.: 18. Nous soulignons).

Nous retrouvons des échos de Michelet quand celui-ci déclare: «Cette tradition, c'est celle qui fait de l'histoire de la France celle de l'humanité. En elle se perpétue, sous forme diverse, l'idéal moral du monde [...]» (Winock, 2004: 14). La France se doit

de rester une des nations directrices du monde car le «Français est un impérialiste de la liberté». Or si l'écrivain est cet «individu» qui peut et *doit* «penser» sa nation en toute liberté, la France, elle aussi possède une mission, faire rayonner cette liberté «sans bornes». Écoutons encore une fois Michelet: «la légende nationale de la France est une traînée de lumière intense, non interrompue, véritable voie lactée sur laquelle le monde eut toujours les yeux» (Winock,; 2004: 14). Mais dans une certaine mesure et à certaines conditions. Giraudoux se défend d'avoir écrit une «mystique» de la France en ayant mis en évidence ses problèmes internes et en y proposant des solutions: «toute entreprise qui tendrait à faire de la France un pays modèle pour l'usage externe et à masquer pour un bénéfice imaginaire les convulsions souvent salutaires de sa politique intérieure risquerait d'aller à l'encontre et de son génie et de sa destinée» (*S. P.*; 1950: 134-135). Il n'en reste pas moins qu'il met en avant une mission civilisatrice et morale de la France. Cette vision de la Nation est celle d'un «nationalisme ouvert», dont Michelet est un des représentants:

Celui d'une nation, pénétrée d'une mission civilisatrice, s'auto-admirant pour ses vertus et ses héros, oubliant volontiers ses défauts, mais généreuse, hospitalière, solidaire des autres nations en formation, défenseur des opprimés, hissant le drapeau de la liberté et de l'indépendance pour tous les peuples du monde (Winock, 2004: 35)³.

Pour Giraudoux: «notre pays, grâce à la précocité de son unité et de sa formation, est un des dépositaires les plus anciens et les plus purs» de la «civilisation européenne [qui] ne nous est pas réservée» (*S. P.*: 135). Sans s'adjuger le monopole de la civilisation, Giraudoux nous montre une France fortement idéalisée mais en proie à la déchéance:

Les archanges peuvent se glisser dans notre heaume et nos cuisards, prendre notre épée, ils ne feront que reculer une fin irremédiable, si la race des Français dépérit, si leur mode de vie est périmé, si leur imagination créatrice s'émousse, si leur moral faiblit...Voilà les quatre vrais travaux de la France (*P.P.*: 18).

Le triste présent de la chute contraste fortement avec l'Eden perdu qu'il décrit. Car il s'agit bien de l'évocation d'un Age d'or de la France, tel que l'identifie Girardet et qui repose sur deux piliers: la «valeur d'innocence, de pureté d'une part ; [la] valeur d'amitié d'autre part» (1990: 105). Pour l'innocence, nous avons vu com-

³ Michel Winock explique que ce type de discours sur la nation a pu servir à justifier l'esprit de la colonisation. Ce que Giraudoux exprime ainsi: «Notre colonisation est provocatrice qui est, non pas l'exploitation de peuples inférieurs, non pas l'expansion d'une nation industrielle ou avide, mais la liaison d'une communauté avec d'autres continents et d'autres races» (*P.P.*: 20).

ment Giraudoux disculpe les fautes de la France. Sa pureté, il l'évoque dans l'état d'harmonie de ce pays, avant la chute: la «France, pays dont la beauté et l'accommodement originels sont uniques» (*P.P.*: 59). C'est à cet endroit qu'a pu naître l'amitié et l'harmonie entre l'homme et la nature et entre les hommes:

L'absence de toute ambition militaire, de toute revendication territoriale, la collaboration d'une terre et d'un climat généralement heureux, les expériences d'une longue culture, amènent le citoyen français à une certaine sociabilité avec lui-même, une certaine considération pour lui-même qui ne peut se traduire que par l'élimination de toute gêne sociale et morale. Sa règle de vie, dans ses rapports avec ses concitoyens, avec les étrangers, ressemble assez à celle qui dut être celle des premiers humains créés, si leur jardin et leur costume étaient tels qu'on nous les a dépeints : une espèce de bon ton. C'est moins, en somme, une théorie de la liberté que du bonheur humain, de l'affabilité avec la vie (*P.P.*: 19).

La France mythique tient son origine dans l'espace, un espace propice au développement de l'amitié, un espace où la vie est harmonieuse⁴. Un long passé a permis à la Nation de se former et d'aboutir à cette perfection qu'il appelle de ses vœux. Or la réflexion de Giraudoux est ponctuée de références constantes à un passé révolu. Il est significatif que le modèle de la grandeur française que retient Giraudoux pour plaider en faveur de cet Eden perdu soit le règne de Louis XIV, référence bien plus représentative de l'idée de mesure et de grandeur que la démocratie : «Bref, l'histoire de notre démocratie depuis 1870, alors que la démocratie dans les autres pays est orgueil et aisance, est une longue louange à la modestie et à sa sœur, la médiocrité» (*P.P.*: 67)⁵. Raoul Girardet (1990: 136) analyse ce double aspect du mythe de l'Âge d'or qui confronte le passé glorieux d'un espace donné, son présent désastreux et son futur, dans une même réflexion: «De même n'existe-t-il pas d'évocation d'un bonheur disparu qui ne témoigne simultanément d'une aspiration à sa restauration». Giraudoux ne rêve-t-il pas à cette restauration quand il ne reste plus qu'à constater la débâcle, quand la défaite soumet le pays?

⁴ Giraudoux aurait peut-être répondu par l'affirmative à cette question que Fernand Braudel pose, après de nombreux historiens et géographes, quand il s'interroge sur «l'identité de la France»: «La géographie a-t-elle inventé la France?» (1990: 266)

⁵ Rappelons à cet endroit l'attaque à la classe politique. Voir également le reproche qu'il fait aux politiques de ne pas avoir reconstruit la France après la première guerre mondiale et d'avoir revêtu «cet uniforme de politique extérieure» ce qui a «reculé l'examen de notre politique et de nos bilans intérieurs.» (*P.P.*: 16). Mais n'oublions pas que Giraudoux donne les pleins pouvoirs aux individus au sein de la nation, pour dialoguer et penser en toute liberté.

Quelle est l'énigme posée au monde par la dérobade du peuple qui ne se dérobe pas. Son salut? L'univers, lui, voyait, ailleurs ce salut. Il eût aimé qu'elle se sauvât par l'anéantissement... à cause de la haute idée qu'il avait d'elle, à cause aussi de cette certitude que lui serait capable, la France disparue, de la recréer par ses hommages, sa foi, par une étreinte avec le siècle souffrant et héroïque si puissante qu'une France en fût née, bébé nouveau... (*Armistice*: 145).

Il ne considère cependant pas le pacifisme comme la «dérobade». En effet, dans *Pleins Pouvoirs*, Giraudoux considère plutôt le pacifisme de l'opinion française, son aspiration à la «tranquillité, à la stabilité, la sécurité», au cœur de la politique extérieure de la France après la première guerre, comme une des causes du malentendu avec ses alliés et de l'isolement du pays au sein de l'Europe (*P.P.*: 25-28). Mais surtout, il le voit comme un appel implicite à la violence. Une occasion de brutaliser une «victime» en position de faiblesse que n'ont pas manqué de saisir les ennemis de la France: «Rien ne remédie à l'anémie physique, car elle est l'appel à toutes les violations» (*P.P.*: 31). La France aspirant à la paix, à sa sécurité de toujours a été victime, car elle n'a pas su réagir. Voici innocents, encore une fois, ceux qui n'ont aspiré qu'à la paix:

La mythologie de l'Age d'or tend toujours, ou presque toujours, à édifier le modèle d'une communauté close, étroitement resserrée dans la chaleur de son intimité protectrice. [...] Emmurement dans l'espace, mais aussi fixation dans le temps. Le resserrement de l'espace social protège ceux qui s'y abritent contre l'inconnu incompréhensible de l'immensité du monde extérieur, domaine illimité, de toutes les peurs et de toutes les transgressions (Girardet, 1990: 127).

Concentrons-nous donc maintenant sur l'analyse des problèmes intérieurs mentionnés par Giraudoux dans sa quête pour retrouver la grandeur passée de la France.

3. ...et décadence

«La décadence n'est pas un concept scientifique, c'est une notion incertaine mais aux riches connotations», qui hante l'univers politique français depuis la Révolution française en refaisant surface aux moments de difficultés importantes ou d'incertitude (Winock, 2004: 99). Pour ces périodes, Girardet (1990: 89) emploie le terme «d'intermittence de la légitimité [du pouvoir en place]», or nous avons vu que Giraudoux remettait en cause à plusieurs reprises la capacité des autorités de la III^e République à gérer la crise. Il s'agit donc bien de la notion de «déclin» qui est une des bases d'un autre discours sur la France, sur la nation française. Celui du «nationalisme

fermé»⁶. C'est en proposant ses «quatre travaux pour la France», qui font l'objet de quatre conférences de *Pleins Pouvoirs*, qu'il énonce les stigmates du déclin français: «C'est donc bien aux conditions de la vie française, à la médiocrité de son ambition, à la transgression admise de ses lois qu'est due sur ce point notre déchéance», (*P.P.*: 40)⁷.

Le «resserrement de l'espace» permet à Giraudoux d'analyser les problèmes de la France et les solutions envisageables, pour retrouver cette «pureté française» (*P.P.*: 43) qui fait tant défaut au pays. Sont affectés par la dégénérescence: l'hygiène, l'urbanisme, mais aussi la population.

Une des premières causes du déclin est, nous l'avons vu, la faiblesse et le désir de paix de la population (ce dernier ayant facilité l'agression de voisins). Ils se sont traduits dans la réalité par la passivité de la population française et sa diminution, le nombre étant important quand il s'agit de former une armée. La mauvaise qualité de vie dans les villes, doublées d'une désertification des campagnes a également eu une influence considérable selon l'auteur. Giraudoux considère ce problème comme capital: l'habitat et l'urbanisme sont les garants de l'hygiène de la population et de sa santé, problèmes qui à l'époque n'étaient pas encore résolus. P. Milza et S. Berstein expliquent qu'une des mutations les plus profondes après la première guerre mondiale a été l'accentuation de l'exode rural et la concentration des populations rurales et immigrées dans les périphéries des grandes villes, provoquant une dégradation sensible et rapide de l'habitat dans ces lieux, qui dura jusqu'à la guerre. Les idées de Le Corbusier ne triompheront en effet qu'après la Seconde Guerre mondiale (1990; «*Les années folles: culture et pratiques sociales dans les années 20*»). Dans ce cas, la pensée de Giraudoux semble anticiper sur les grands changements de l'après-guerre, mais aussi sur la perception que nous pouvons avoir de l'espace urbain. Pour lui, celui-ci doit tenter de faire le pont avec la nature:

Dans une époque où la dureté de la lutte pour la vie et le surmenage risquent de compromettre la morale, le citoyen doit se trouver face à face avec une nature non avilie, avec l'eau elle-même, par le dégagement des rivières, avec l'air, par les parcs; l'habitant des villes doit être, dans sa mission d'homme actif,

⁶ Nous tenons cependant à préciser de nouveau que nous n'identifions pas totalement la pensée de Giraudoux à ce nationalisme, et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que nous n'avons identifié que certaines composantes de ce discours, mais surtout parce qu'il s'agit plus pour nous, comme nous l'avons dit, d'identifier des images de la France ancrées dans une tradition que de mettre une étiquette sur les opinions politiques de Giraudoux. De plus, la coexistence d'éléments de représentation de l'autre nationalisme, dit ouvert, montre bien la complexité du rapport à la France qu'exprime Giraudoux. Winock (2004: 35) explique de fait qu'ils ne sont pas exclusifs l'un de l'autre et qu'un même auteur peut développer les deux conceptions.

⁷ Il est question ici précisément de la natalité et de sa baisse sur le territoire de l'Hexagone.

flatté, réconforté par ces caresses et ces hommages du monde brut, que sont les Jardins des Plantes avec leurs cèdres du Liban et leurs fleurs gigantesques, ou les Zoos avec leurs animaux sauvages (*P.P.*: 57).

L'intégration de la nature à l'espace urbain doit servir à l'amélioration de la condition de vie des futurs citoyens des villes. Ainsi, même s'il lui arrive de critiquer l'excès de population des villes et le vide des campagnes, pour des raisons structurelles, notamment agricoles, il ne plaide cependant pas pour un retour à la terre, réflexe qui accompagne souvent la diabolisation du présent décadent à l'heure d'en appeler au retour à l'Age d'or (Winock, 2004: 101).

Sa quête d'un équilibre apparaît de même quand il parle de la pratique du sport comme d'une pratique salubre, une des solutions possibles au manque d'hygiène des Français. A travers la complémentarité du corps et de l'esprit, et l'harmonie recréée entre l'homme et la nature, c'est «l'équilibre d'un pays» qui est en jeu. Comme dans beaucoup d'œuvres de Giraudoux où il est question de trouver la juste mesure entre l'homme et l'univers.

Mais l'image du «corps français» (*P.P.*: 35) appelle d'autres conceptions que celles qu'il développe sur le sport. Car la France, cette «impérialiste de la liberté», est elle-même menacée par «l'invasion, [...], l'infiltration continue des Barbares» (*P.P.*: 41). Et c'est ici que le texte de Giraudoux rejoint les théories sur la dégénérescence de la race française, par la dégradation de la «qualité» de la population (*P.P.*: 31). Or, il est clair qu'une des raisons au déclin de la France est sa politique d'accueil de nombreux étrangers, ce qui influe sur la qualité du Français (*P.P.*: 25-53). Giraudoux reconnaît l'importance des populations immigrées dans notre pays: «en effet, la fusion de l'élément étranger a toujours été – moins qu'on ne le dit – un adjuvant apprécié de notre peuplement», (*P.P.*; 1950: 41). Défend-il, comme le laisse entendre la proximité de son idée de la nation française avec celle d'une nation qui défend la liberté, les peuples «exilés dans leur propre pays» et obligés de fuir? Oui:

Puisque la Société des Nations n'as pas encore été encore à même de créer le pays où l'on puisse pour quelques temps se mettre à l'abri de tous les démons du siècle, de la démagogie, de la tyrannie, de la rigueur des préjugés, du relâchement des morales, de la cruauté des castes et, pour les personnalités plus considérables, de la persécution et de la vengeance, je n'ai pas conscience d'abdiquer aucun de mes droits nationaux en admettant que la France soit ce pays, et l'expulsion de ces exilés me paraîtrait un signe de faiblesse aussi grave que la conservation des autres (*P.P.*: 41).

De fait en 1931, près de 7% de la population française est étrangère et la France est le premier pays d'immigration, devant les Etats-Unis (Milza et Berstein,

1990). Or le contexte économique des années 30 a ravivé les tensions, surtout vis-à-vis des nouveaux arrivants comme les immigrés d'Europe de l'Est et d'Afrique du Nord, qui commencèrent à arriver à cette époque. C'est à propos de ces populations que Giraudoux voit une limite à l'immigration. Le problème vient de ces «autres», ces «sangues en bocal» (*P.P.*; 1950: 50), ceux qui «profitent de la confusion inexplicable»: la «concurrence et la saignée» (*P.P.*: 50) du français «bien français» (*P.P.*; 1950: 50) et sont en France illégalement.

Et pourtant, Giraudoux refuse l'idée de «la France aux Français», il s'en défend fortement: «Cette phrase [...] au lieu de m'enrichir me dépossède» (*P.P.*: 48). Pourquoi les exilés et pas les «autres» alors? Parce qu'ils sont «citadins» (*P.P.*: 51), et que la France moderne manque de paysans selon Giraudoux, mais aussi parce qu'ils sont en situation irrégulière.

A cela, nous pouvons ajouter le spectre du complot du juif usurier et escroc, ainsi que l'infériorité des peuples dont sont issus ces «autres» immigrés. Voici le complot juif dans sa description de la famille «d'Askénasis»: «On devinait qui vendrait des cartes postales transparentes, celui qui serait le garçon à la Bourse puis le courtier marron, puis Staviski» (*P.P.*: 49-50)⁸. Remarquons que la dénonciation de la spéculation financière est très présente dans ces textes. Elle constitue de plus le cœur d'une des dernières pièces de Giraudoux *La Folle de Chaillot*, écrite elle aussi pendant l'Occupation, qui stigmatise les prospecteurs de pétrole et leur culte de l'argent. Quant à l'infériorité, nous avons vu que l'invasion est menée par des Barbares. La solution à cette invasion serait une politique raciale qui accepterait ou non les immigrés sur le territoire, en fonction de critères d'utilité, mais aussi de «beauté» et de «pureté» (*P.P.*: 45).

Dans ce chapitre «La France peuplée», le rejet des «petits peuples» et l'éloge des peuples des plus grandes nations, la quête illusoire et timorée d'une pureté française rejoignent très clairement la définition et les manifestations d'un nationalisme fermé, caractéristique de l'époque et que Giraudoux identifie lui-même au sein de son texte: «Toutes les phobies dont s'encombre en ce moment l'imagination française s'inspirent, sans le savoir, du même sentiment: le Français devient rare» (*P.P.*: 39). Il fait de même quand il parle des écrivains aux mentions de «la France aux Français». Aux endroits du texte où sa nostalgie de l'Age d'or, sa perception du présent comme d'une décadence, la peur de la dégradation génétique et l'effondrement démogra-

⁸ Pierre d'Almeida (2008: 351) rappelle que Ralph Schor dans *L'Antisémitisme en France pendant les années 30* analyse longuement le rejet des juifs ashkénazes arrivés en France par les porte-paroles des Juifs de France. Gisèle Sapiro (1999: 183) montre, dans *La guerre des écrivains 1940-1953*, que Giraudoux lui-même était perçu par les intellectuels collaborateurs comme ayant aidé la cause juive en acceptant son poste à l'Information. Selon eux, «il avait [ainsi] accepté de «seconder les Juifs dans «leur» guerre».

phique⁹ (il dénonce ouvertement l'avortement dans ce texte pour ces raisons) s'allient, «la France idéale» nous apparaît comme «un repli,[...] un racornissement, [...] un raccourcissement d'humanité sur un Moi chiche et jaloux». Ce qui semble être l'indice de la «peur de l'affrontement de l'autre sous toutes ses formes» (Winock, 2004: 37). Cette peur, nous la retrouvons souvent dans l'œuvre de Giraudoux dans l'attraction répulsion qu'exerce la quête de l'idéal et de la pureté sur ses personnages, notamment dans son œuvre romanesque. Car finalement, les frontières imaginaires semblent bien moins solides qu'il le laissait entrevoir: «La hauteur spirituelle ou la culture sont un rempart moins résistant encore ; [...] Les buissons de lauriers que la législation internationale utilise comme fils barbelés sont destinés à céder devant la première attaque en force» (*P.P.*: 31-32). Et c'est aussi là que se situe le tragique de la situation pour Giraudoux.

A travers ce bref parcours nous avons pu entrevoir la densité d'un texte où se côtoient analyses lucides et reproductions d'images politiques fortement ancrées dans l'imaginaire de l'époque. Giraudoux, immergé dans ses considérations imaginaires, mais ne voulant pas perdre pas de vue les réalités, soumis aux pressions idéologiques et historiques livre un texte difficile à suivre et parfois contradictoire. Ainsi, «La France est le pays d'Europe le plus sain et elle est aussi celui où l'on meurt le plus. Le type français est un des plus vigoureux qui soient, et le Français succombe à des maladies rendues inoffensives aux Philippines ou à Panama» (*P.P.*: 34), mais elle est en déchéance. Elle peut servir de miroir, mais elle ne peut agir qu'en provoquant des conséquences internes...

4. Conclusions

Le refuge dans le mythe d'une grandeur nationale constitue le ressort principal *De Pleins Pouvoirs à Sans Pouvoirs*. L'image d'une mission de la France transcende les erreurs que ses dirigeants ont pu commettre. L'écrivain remplit sa mission d'engagement à un moment où le retour imminent de la guerre «indique le délabrement de la machine du monde» (*P.P.*: 14).

Nous avons pu identifier des composantes idéologiques fortes dans le discours de Giraudoux: mythe du retour à l'Age d'or, déclin de la France, complot juif, grandeur de la France et rayonnement de sa moralité... Elles appartiennent toutes à la perpétuation d'un imaginaire politique, mais elles rejoignent aussi le réservoir des mythologies que s'est appropriées Giraudoux tout au long de son œuvre. La décadence de la France et son état antérieur idyllique (dans lequel le Français se connaissait parfaitement) renvoie ainsi pour nous au mythe de l'Adam avant la chute et au regret d'une humanité en communication directe avec Dieu, très présent dans

⁹ Michel Winock relève neuf grands thèmes reliés, mais pas nécessairement toujours, à celui de la décadence dans le discours du nationalisme fermé.

l'œuvre romanesque. D'autre part, le repli sur soi et la fuite des responsabilités constitue également une composante que nous retrouvons dans les tentations des personnages romanesques, souvent auréolés d'innocence d'ailleurs. Le repli sur soi est à part entière une recherche d'isolement face à la rupture entre l'idéal et le réel, une quête menée pour se retrouver. Et c'est bien à se retrouver que Giraudoux incite les Français de cette époque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALMEIDA, Pierre d' (1994): «Préface», in Jean Giraudoux, *De Pleins Pouvoirs à Sans Pouvoirs*. Paris, Julliard.
- ALMEIDA, Pierre d' (2008): «La responsabilité de l'écrivain: Giraudoux d'une guerre à l'autre», in Sylviane Coyault (coord.), *Giraudoux Européen de l'entre-deux-guerres, Cahiers Jean Giraudoux* 36, 349-362.
- BODY, Jacques (1999): «Innocent et coupable», *Europe* [spécial Giraudoux], 841, 150-162.
- BRAUDEL, Fernand (1990): *L'identité de la France. Espace et Histoire*. Paris, Flammarion (Champs).
- GIRARDET, Raoul (1990): *Mythes et mythologies politiques*. Paris, Seuil (Points Histoire).
- GIRAUDOUX, Jean (1950): *De Pleins Pouvoirs à Sans Pouvoirs*. Paris, Gallimard (NRF).
- GIRAUDOUX, Jean (1990): *L'École des Indifférents* [1911]. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), tome I, 125- 223.
- GIRAUDOUX, Jean (1995): *Les cinq tentations de La Fontaine* [1938]. Paris, Grasset (Le Livre de Poche).
- GIRAUDOUX, Jean (1993): «La France sentimentale» [1932], in *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), tome II, 135-285.
- MESCHONNIC, Henri (1999): «Giraudoux, la laideur de la beauté», *Europe* [spécial Giraudoux], 841, 163-175.
- BERSTEIN, Serge et Pierre MILZA (1990): *Histoire de la France au XX^e siècle, tome I: 1900-1930*. Bruxelles, Editions Complexe.
- SAPIRO, Gisèle (1999): *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard.
- WINOCK, Michel (2004): *Nationalisme, antisémitisme et fascisme*, Paris, Seuil (Points Histoire).

**L'ombre de la femme dans l'œuvre
Mourir de ne pas mourir de Paul Éluard**

Brisa Gómez Ángel

Universidad Politécnica de Valencia

bgomez@idm.upv.es

Resumen

El estudio de la presencia femenina en una selección de poemas del libro *Mourir de ne pas Mourir* de Paul Éluard pone de manifiesto la influencia barroca en su poética. Nuestro trabajo se articula alrededor de los grandes ejes de significado que vertebran cada poema: la fecundidad de los títulos constitutivos de las redes isotópicas de los poemas, la coherencia de las propias redes imaginativas, las significativas figuras neo barrocas, el ritmo y la sintaxis corroborativos. Con este enfoque, cobran sentido los aspectos enunciativos de dichas obras evidenciando un período de crisis en la vida del poeta.

Palabras clave: Éluard; surrealismo; barroco; mujer; Eros.

Abstract

The women's presence study in some Éluard's poems of his book *Mourir de ne pas mourir* highlights the baroque influence in his poetry. Our work builds on the major threads of meaning at the heart of each poem: the fertility of the titles constituting isotopic networks within poems, the coherence of their imaginative networks, the neo baroque significant features, the corroborative rhythm and syntax. Through this approach, enunciative aspects of those works appear underlining a period of crisis in the poet's life.

Key words: Éluard; surrealism; baroque; woman; Eros.

0. Introduction

Le recueil de poèmes de Paul Éluard *Mourir de ne pas mourir*, publié en 1924, constitue à lui seul le meilleur exemple de reprise paraphrastique, selon Boulestreau (1985: 72) d'un pilier de la littérature mystique de l'envergure de Sainte Thérèse d'Avila. Il s'agit bien de ce fameux joyau de la poétique espagnole du XVI^e siècle tra-

* Artículo recibido el 15/01/2010, evaluado el 10/03/2010, aceptado el 13/04/2010.

duisant l'état extrême de ferveur mystique qui se dégage du vers «*que muero porque no muero*» du cantique *Vivo sin vivir en mí* (Santa Teresa de Jesús 1995: 77) de la poétesse espagnole et que le poète choisit. Éluard inaugure ainsi une nouvelle dimension de sa poésie: une variante de l'angoisse de vivre.

Gateau relève déjà les racines de cette thématique parmi les *Premiers poèmes* de Paul Éluard:

Dans la revue *Lettres nouvelles*, il signe Paul Éluard Grindel un sonnet «Les saintes femmes» hommage à l'immarcescible pureté spirituelle des saintes adorantes ou combattantes, Marie-Madeleine, Jeanne la Lorraine, et Thérèse d'Avila. Éluard adoptera définitivement ce rattachement à la lignée féminine, ce qui ne traduit pas seulement sa fidélité à la branche la plus humble de son ascendance, mais comme chez Picasso ou Céline, sanctionne l'acceptation de la bisexualité psychique qui caractérise le créateur (Gateau 1988: 38).

Une interprétation de la création mystique directement applicable à notre poète nous est livrée par ce même critique: «Emprunté à une formule de Thérèse d'Avila qui fit fortune chez les poètes spirituels de l'âge baroque, le titre du recueil se réfère à la souffrance mortelle de qui cherche l'extase et la communion sans y parvenir» (Gateau, 1988: 115). La signification de ce livre s'éclaire d'un jour nouveau lorsqu'on connaît les circonstances et les dédicaces à cette publication. En effet, Éluard en adresse la dédicace à son ami Breton et la soumet à publication juste avant d'entreprendre son exil volontaire de part le monde sans en avoir informé personne: «Pour tout simplifier, je dédie mon dernier livre à André Breton. Le recueil prend donc figure testamentaire d'un ultime sacrifice à la publication avant le silence définitif dont il a tant été question dans les conversations entre amis» (Gateau, 1988: 115). Boulestreau rattache aussi la voix éluardienne à la filiation des illuministes :

La référence constante à une première énonciation, que ce soit, dans la langue, le lieu des «expressions» et «locutions», ou, dans la littérature, celui des paroles de vie (celle de Dante, de Claude de Saint-Martin, de Feuerbach, etc.) caractérise le poème éluardien comme se référant constitutivement, à un Texte originare: «Nous parlons à partir des premières paroles» (Boulestreau, 1985:19).

Mais il nous faudrait donc davantage creuser dans la voie que trace le poète et en accord avec Boulestreau (1985:73) admettre que:

En choisissant comme titre de son livre une formule mystique et en plaçant en position initiale et terminale les poèmes aux titres provocateurs: *L'égalité des sexes* et *Ta foi*, Éluard fait signe à son lecteur et l'engage dans un espace d'échos qui met en re-

lation la question des sexes, de l'amour, et celles de la poésie de Thérèse d'Avila.

Plus loin, l'auteure commente:

Ce livre *Mourir de ne pas mourir* semble donc s'inscrire sous le signe de la «rupture pour un seul être» (*Celle qui n'a pas la parole*, OC, I, 149), ce mal collectif dont est affligée toute la génération des poètes contemporains à Éluard mais particulièrement ancré et virulent chez ce dernier; c'est «sa rupture avec le monde qui est vécue comme mortelle. Le poète ne se sent plus entraîné, ni comme embrayé sur le moteur du temps... L'incohérence du monde ne reste dicible que dans la catégorie de l'absurde, du réel contre-nature, des images à l'envers (Boulestreau, 1985: 74-75).

Le rapport à la parole sacrée est souligné dans ce duo, résonnant tel un écho, des poèmes *La Malédiction* et *La Bénédiction* où le poète se situe selon qu'il se considère «béné, il vit intégralement sa parole comme bonne, évangélique» ou que, «maudit, il la vit comme maléfique, ou stérile» (Boulestreau, 1985: 74-75).

Cette empreinte des illuministes est des plus surprenantes à constater si l'on pense qu'Éluard allait sous peu adhérer au mouvement surréaliste, mais cela ne constitue pas une contradiction éthique chez lui. Les métaphores du souffle, de la voix et de l'espace sonore s'échafaudent autour du thème central de la parole. Deux fonctions de la voix ont été perçues dans le poème *Bénédiction*, la dimension d'appel d'une part et celle de désir de l'autre.

LA BÉNÉDICTION

A l'aventure, en barque, au nord.
Dans la trompette des oiseaux
Les poissons dans leur élément.

L'homme qui creuse sa couronne
Allume un brasier dans la cloche,
Un beau brasier-nid-de-fourmis.

Et le guerrier bardé de fer
Que l'on fait rôtir à la broche
Apprend l'amour et la musique.

Boulestreau (1985: 76) affirme que le recueil entier est «caractérisé par le déplacement du symbolisme de l'eau-parole vers celui du vent et de la parole: résonance d'un souffle dans un milieu subtil, qui est un milieu d'altitude, celui de l'échange et de l'action humaines». On peut, dans le premier tercet, discerner le plan supérieur de l'idéal «oiseaux-Nord / barque-poissons» dont le cri est porteur de message «trompette», face au deuxième tercet correspondant au plan de la réalité humaine dans la

déchirure de la passion où l'écho de «trompette» résonne dans «cloche». Dans ce tercet, deux verbes d'actions humaines (creuse/allume) qui renvoient à la passion destructrice de l'homme, au double sacrifice: «brasier» / «nid-de-fourmis», ou le symbole d'une société immolée. Le fantôme de la guerre («guerrier» et «fer») rode autour de ce feu de bivouac («fait rôti à la broche») toujours porteur d'un sacrifice (ici dévalué par la vision ridicule livrée par ce «guerrier bardé de fer»). Boulestreau (1985: 76) reprend les notations de Bachelard de *La psychanalyse du feu* disant «cette expérience intime du feu qui peut ouvrir les corps comme il ouvre la cloche, et prend possession de la cage thoracique ou sexuelle. Il semble que ce soit toujours dans la détresse (et la souffrance pulmonaire?) que le feu s'impose dans la poésie d'Éluard avec ses ravages purificateurs». Mais le dernier vers de ce poème infère la positivité d'un espoir, celui qui auparavant était condamné au feu perçoit la *rédemption* par l'*amour* et la *musique*.

On a de nouveau deux mondes antithétiques dans le poème *La malédiction*, celui du ciel, noble demeure de «l'aigle» symbole du poète sacrifié, victime, malgré sa position dominante qui «défend le mouvement des sphères» et celui de la terre où l'homme subit sa finitude et sa bêtise (les hommes qui sous tous les cieux se ressemblent sont aussi bêtes sur la terre qu'au ciel). Les valeurs positives de la charité sont flétries, malades, la poésie a déserté ce monde: avec la «lyre en étoile d'araignée» nous nous trouvons devant une composition métaphorique basée sur un stéréotype; la lyre représente la poésie, l'étoile (l'idéal) engendre le sème négatif: «toile d'araignée», symbole d'un temps mort. Le souvenir de D'Aubigné (en particulier le poème « La malédiction » précédemment cité) empreigne le thème de ces textes.

Ce duo de poèmes «La bénédiction» et «La malédiction» forment ensemble la figure de l'antithèse, clef de voûte du Baroque et dont l'écriture poétique de Paul Éluard connaît l'empreinte. C'est cette figure, renforcée par des techniques comme l'oxymore et le paradoxe, qui représente le mieux la contradiction interne éluardienne, ce que Boulestreau appelle «rupture», la tension entre la quête de son identité et la projection de son être social.

Ayant ainsi situé le point de départ de notre recherche, notre tâche va être d'approfondir nos investigations à travers l'étude des trois poèmes fondamentaux comme *L'égalité des sexes*, *L'amoureuse* et *Bouche usée*, éclairés en amont par les poèmes *La bénédiction* et *La malédiction* et en aval par le poème *Boire*, pour y déceler tous les indices d'une éthique et d'une esthétique baroques, au service de la parole éluardienne.

1. La prégnance des titres: *L'égalité des sexes*, *L'amoureuse*, *Bouche usée*

Le recueil *Mourir de ne pas mourir* s'ouvre sur un poème qui inaugure la lignée féministe de la poésie éluardienne, dans cette étape antérieure à 1924, sous le signe du baroque: *L'égalité des sexes*.

L'ÉGALITÉ DES SEXES

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce qu'était un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celles des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et il semble obéir aux puissances du soir
C'est que ta tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par mes ruses de sauvage,
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.

Ce poème, nous devons le lire dans la continuité du titre et dans une perspective intertextuelle, cela semble inévitable surtout si l'on se situe dans la fonction d'oralité primitivement attribuée à tout texte poétique.

Particulièrement significatif nous paraît le titre de ce premier poème qui semble l'inscrire sous l'enseigne d'un féminisme militant et activiste, tout en éliminant d'emblée une quelconque représentation positive de l'amour: le rapport entre les deux êtres impliqués par la synecdoque «sexes» est d'ordre mathématique, il exprime une valeur d'identité équivalente entre les deux termes de la formule, tout en s'éloignant du plan de l'émotion humaine ou de tout référent énonciatif. Une sorte de distanciation vis à vis d'un contexte personnel se cache sous cette impersonnalité du titre (vite démentie par le premier vers du poème), la clef du débat semble se transporter sur le plan éthique ou philosophique.

Lorsqu'on connaît l'identité originelle de l'auteur des paroles «mourir de ne pas mourir», sainte Thérèse d'Avila, et que l'on rétablit le lien conceptuel entre les deux titres, celui du livre et celui du premier poème, force est de reconnaître dans l'ombre de ces vers naissants, le profil d'une femme de forte personnalité et de vie exemplaire, aussi bien de par son côté anticonformiste que par celui de son côté pur, qui va constituer le nœud véritable du livre entier.

Lu dans la continuité du poème précédent, le poème *L'amoureuse* inscrit une image dédoublée: celle de la femme aimée par antonomase, objet de l'amour du poète et celle de la femme amoureuse, sexuellement active.

L'AMOUREUSE

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre

Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

Il jaillit, en effet, comme dans l'ombre du poème antérieur *Pour se prendre au piège*, dans la continuité de ces mots « Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur. » Eluard (1968: I-139)

Tout se passe comme si la silhouette de cette *grande femme* projetait son ombre sur ce poème d'où en surgit une autre, plus petite, plus lointaine peut-être, mais plus lumineuse.

Elle réapparaît dans le titre du poème *L'amoureuse*, substantif féminin instaurant un rapport métonymique de l'image féminine, avec la double valeur dont nous venons de parler ci-dessus: il s'agit à la fois de cette femme aimée et inaccessible au poète, distante, et de l'autre femme, projection du sentiment amoureux du poète, miroir qui lui renvoie son propre amour.

La vision de la femme semble donc bien évoluer au long des trois poèmes considérés ici.

BOUCHE USÉE

Le rire tenait sa bouteille
A la bouche riait la mort
Dans tous les lits où l'on dort

Le ciel sous tous les corps sommeille
Un clair ruban vert à l'oreille
Trois boules une bague en or
Elle porte sans effort
Une ombre aux paupières pareille

Petite étoile des vapeurs
Au soir des mers sans voyageurs
Des mers que le ciel cruel fouille

Délices portées à la main
Plus douce poussière à la fin
Les branches perdues sous la rouille

Le titre du poème porte les germes de l'amputation et du repli intérieur par la présence de la synecdoque ou élément du corps humain, *bouche*, uniquement caractérisé par le participe passé *usée*, sans article. L'absence de déterminant confère à

l'expression une apparence d'étiquette d'entomologiste informant sur un contenu relégué ou mort. De prime abord, on ne peut négliger la valeur de vision «goyesque» que nous offre cette entrée en poème: ce dernier nous évoque en effet une sorte de gravure des *Caprichos* dont la valeur picturale contient déjà des accents saturniens.

Les deux mots du titre, *Bouche usée*, vont agir sur le poème par des tracés parallèles d'isotopies antithétiques auxquels vient se superposer un autre tracé, celui de l'intersection des contenus sémantiques qu'ils véhiculent. Le dictionnaire de la langue française *Le Petit Robert* (1996) nous renseigne sur le sens du mot *bouche*:

- cavité située sur la partie inférieure du visage de l'homme, bordée par les lèvres, communiquant avec l'appareil digestif et avec les voies respiratoires
- spécialement, les lèvres et leur expression
- la bouche, siège du goût
- la bouche, organe de la parole
- ouverture ou entrée de quelque chose

De même, sur le participe *usé*:

- altéré par un usage prolongé, par des actions physiques > détérioré, vieux. Suivant le contexte, pour caractériser les vêtements: déformé ou râpé, pour des objets, il signifie 'hors d'usage', 'sali', ou 'souillé'
- diminué ou affaibli par une action progressive > émoussé, éteint, fini, voire démodé
- dont les forces, la santé sont diminuées > décrépité, épuisé
- qui a perdu son pouvoir d'expression, d'évocation par l'usage courant, la répétition > banal, commun, éculé, rebattu

On décèle donc, dans ce titre, une figure d'opposition entre les valeurs véhiculées des deux termes qui laissent augurer un double jeu de l'apparence face à l'essence, du contenu et de la forme, un jeu aussi de contradictions structurelles chargées de signification.

2. Le tissage des réseaux isotopiques

Sous l'aspect morphosyntaxique, le titre *L'égalité des sexes* présente deux substantifs en relation de complémentarité ou structure en tiroir par le lien prépositionnel *de* (en contraction avec le déterminant défini *les*) et l'on constate que tout le poids des signifiants est porté sur les substantifs du poème. Chacun de ces deux substantifs s'avère à double entrée en ce qui concerne le signifié: le mot génère un réseau isotopique et ses champs respectifs sémio connotatifs, aussi bien lorsqu'il est pris au sens propre qu'au sens figuré. Ainsi *égalité* peut signifier «équivalence» ou «parité» en mathématiques, mais aussi «le fait pour les humains d'avoir devant la loi les mêmes droits», ou encore «la qualité de ce qui est constant ou régulier» ou «l'uniformité». Au

sens figuré, *égalité* désigne «tranquillité», et l'on trouve en outre une autre acception du mot qui est «qualité d'un terrain plat, uni» (*Le Petit Robert*, 1996)

Quant au mot «sexe», il peut avoir des sens tout à fait différents suivant qu'il se présente au singulier ou au pluriel; selon le dictionnaire *Le Petit Robert* (1996), il peut renvoyer à:

- conformation particulière qui distingue l'homme de la femme en leur assignant un rôle déterminé dans la génération et en leur conférant certains caractères distinctifs
- qualité de femme ou qualité d'homme
- ensemble des hommes ou des femmes
- sexualité

Le terme apparaissant dans le titre étant au pluriel, il pourrait être interprété dans la troisième ou la quatrième acception ci-dessus mentionnée. L'apport des référents connotatifs enrichit un même mot de ses acceptions plurielles traçant ainsi des parallélismes convergents vers un réseau isotopique commun. Au niveau de la connotation, une autre textualité se dégage de la «formule» titre: celui de l'ambivalence combinée d'une opposition. Nous verrons plus loin toutes les figures de contraste et leur valeur qu'elles prennent chez notre poète.

C'est la synecdoque *yeux*, liée à l'isotope du regard, qui caractérise la femme aimée en l'organe de son corps le plus fondamental pour Éluard. Les yeux de la femme la représentent en son essence, c'est la seule partie visible de son être. Pour le poète, c'est aussi l'organe de l'existence puisqu'ils sont instrument de vie par le regard de l'autre.

L'isotopie des yeux et du regard est véhiculée depuis la fin du deuxième vers dans le mot *regard*, pour être développée dans les métaphores «pierres», «gouttes» et «perles»; on perçoit le parallélisme entre les qualités contraires des couples antithétiques: *transparent / opaque* et *yeux / pierres*, repris ensuite par *gouttes / perles*, en représentation bipolaire de la réalité. L'isotopie amorcée par le mot *yeux* se prolonge dans celle corollaire du reflet, présent dans *miroir* (deuxième quatrain) et reprise par *image* (troisième quatrain).

Les deux volets de cette femme ont un unique point commun celui de l'absence: le paradoxe du premier poème, *L'égalité des sexes*, se poursuit de nouveau dans *L'amoureuse*. L'examen de la texture polyisotopique et des champs sémi-connotatifs se révèle également très significatif en ce sens. Dès la première strophe, cette femme, apparemment définie (article *la* du titre), est pourtant anonyme car aucun nom n'y est rattaché, elle ne s'identifie qu'au moyen de l'anaphore *elle* martelée sur plusieurs vers de la première strophe; c'est donc *la femme*, la seule et l'unique, mais aussi une parmi d'autres, qui ne s'impose que par l'adverbe *debout*, adverbe qui la rend doublement absente: la femme n'a pas de nom d'une part, et n'a aucune ca-

ractéristique précise; seule, la station verticale la représente comme un vague souvenir de la femme-statue de *L'égalité des sexes*. Le sème de fermeture du lexème *paupières* connote le signe de l'ombre ou de l'opacité, l'autre pôle de la métaphore «debout»: la femme est reléguée au rang d'image intériorisée mais fermement imposante. L'image de la femme opaque revient d'ailleurs dans le poème *Dans le cylindre des tribulations* de ce même recueil *Mourir de ne pas mourir*: «Trente filles au corps opaque, trente filles divinisées par l'imagination...» (Eluard 1968 : I-145).

La métaphore «debout sur mes paupières» est, au niveau de la dénotation, puissamment surréaliste car elle frise les limites de l'impossible et s'enrichit immédiatement d'une valeur picturale. Cette isotopie va se poursuivre au fil des vers par la reprise dans *yeux* et par les connotations établies entre *paupières-ombre* et *yeux-lumière*.

Le jeu de l'absence-présence trouve une nouvelle apparence, l'évocation paraît bien réelle, elle est matérialisée par la synecdoque *cheveux* dont la concrétisation s'établit par le biais du contact physique «dans les miens», toujours en une position de domination de la femme sur le corps du poète.

L'absence est de nouveau métaphore lorsque les mains du poète semblent mouler les contours de cette femme imaginée, tel un sculpteur, le contenant «mains» donnant «la forme» au contenu «femme absente». On apprécie ici la maîtrise de l'écriture poétique déployée par Éluard d'autant plus méritoire qu'elle s'opère sur la matière première de mots simples, sans prétention: «elle a la forme de mes mains». Ce vers du poème *L'amoureuse* pourrait sembler de prime abord des plus prosaïques mais un seul mot, le possessif *mes*, transforme le vers et l'élève au rang métonymique. On peut l'analyser:

- a) au niveau dénotatif la signification en serait: cette femme est le produit de mon imagination,
- b) au niveau connotatif, le poète représenterait ainsi son bien le plus précieux, la force féminine révélatrice de son existence dont il dépend étroitement.

L'intensité de la véritable possession de cette femme en lui est contenue dans le verbe *s'engloutit* pris dans deux sens: celui d'«avalé rapidement» et celui de «sombrier, couler». Cette consommation peut également être prise dans le sens sexuel par connotation. Il s'agit aussi d'un envahissement intérieur, qui mène inexorablement à la mort (connotée dans le mot *ombre*). Cette «habitation» suppose une douleur intense, une immense brisure comme celle de la «pierre» (ou femme?) lancée contre «le ciel» (le poète). On assiste à un infléchissement bipolarisé dont l'effet est d'allonger le mouvement, tout en multipliant son expansion, au-delà des limites physiques humaines, vers le monde élémentaire (*pierre*) et à l'espace cosmique (*ciel*).

La texture polyisotopique du poème *Bouche usée* se situe d'emblée sur la figure de la métonymie. La métonymie *rire* inaugure le premier quatrain renfermant toutes

les valeurs positives de la *bouche* du titre, l'être n'est plus comme tel et n'existe que par cette «réaction» (*riait*) à un état second sous l'influence de l'alcool. La teneur de ce rire nous est confirmée par le dernier mot du vers: *bouteille*. Toute perspective de sensualité est annulée d'avance car nous avons pénétré dans un domaine déserté par l'amour. Seul le sexe est connoté au vers «dans tous les lits où l'on dort» en son sens le plus négatif. Cette forme d'amour participe du processus de dilution de l'être dans un monde aux valeurs inversées où «le ciel» est «sous tous les corps», au bas de l'échelle des valeurs, loin des contrées de la spiritualité. Cette métonymie de femme prend la forme d'une allégorie de mort ricanante et vulgaire qui se profile au long du sonnet.

3. Les constituants de l'énigme

La poétique éluardienne se caractérise aussi par un déploiement d'ombre et de lumière recréant le mystère d'Eros, construit d'attraction et de souffrance. Gateau (1988: 115) évoque en ces termes les racines de cet état: «Une sorte de malédiction sans limites maintient l'*ego* dans ses étroites limites, et lui refuse la félicité nuptiale de l'âme qui oublie et se fond dans l'absolu. L'autre vie, qui est ailleurs, se dérobe». Et d'élucider les limites de cette filiation de la lignée des mystiques espagnols: «Mais pour Éluard, le Divin n'est pas celui des *soufis* de l'islam ou des mystiques de la chrétienté: c'est le Féminin, c'est Eros».

La figure de l'antithèse, chère aux baroques espagnols, entre en force dans le poème et dans le livre entier *Mourir de ne pas mourir* grâce à l'alliance paradoxale des termes *égalité* et *sexes*, en un défi provocateur à la morale des siècles, mais aussi du fond de la douleur sous-jacente de l'être en proie au doute sur son identité, par absence du reflet de l'autre. En effet, l'équilibre apparent suggéré par *égalité* vient se heurter, en sorte d'antithèse, au mot *sexes* de toute sa force et sa crudité. Les deux pôles de la formule, d'apparence paritaire, s'annulent mutuellement.

La figure de l'opposition ou le jeu des contraires se révèle en particulier dans le poème *L'amoureuse*. Sous l'action de *elle*, l'énonciateur subit le jeu ambigu de l'état de veille –état de sommeil, d'ombre et lumière, de *pleurer* et *rire*, de «parler sans avoir rien à dire». Ce jeu des contraires qui n'est pas sans nous rappeler l'oxymore baroque et dont la récurrence dans les vers éluardiens nous confirme sa valeur significative. Nous assistons à une confusion des plans tout à fait volontaire qui remplace la figure de l'antithèse de la première strophe mais sous une forme moins symétrique, davantage baroque. L'oxymore devient recherché car il est dur de rêver «en pleine lumière»; non moins inattendue s'avère l'action de ces rêves qui «font s'évaporer les soleils». La force est une fois de plus aux mains de la syntaxe: l'attribution de l'action «faire s'évaporer» au sujet «ses rêves» quand le complément d'objet est «les soleils» (au pluriel afin de mieux magnifier le phénomène), le même sujet agit sur l'état émotionnel du poète dans la réaction puérile du «Jean qui rit et Jean qui pleure» rendant ses ac-

tions totalement absurdes. Le dernier vers rend compte de cette absurdité, la confusion des plans est telle que les mots en perdent leur sens.

On décèle également cette figure de l'antithèse dans le poème *Bouche usée*, puisque dans ce titre les valeurs positives du premier terme *bouche* se heurtent aux valeurs négatives du deuxième élément *usée*. Le double jeu de l'apparence face à l'essence, du contenu et de la forme, prend place une nouvelle fois; ce jeu commence dans la forme classique et ordonnée du sonnet pour signifier un contenu tout en contradictions. La figure de l'antithèse prend ici toute son envergure, tendue entre les deux pôles contraires de l'ombre et de la lumière (humain – divin), nous touchons en cela les teintes baroques de l'écriture éluardienne, cette *énigme* que le poète formulera ainsi:

*Ô toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,
Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde,
Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter
Le mystère où l'amour me crée et me délivre
Celle de toujours, toute* (Éluard, 1968:197)

Les métaphores filées d'une iconographie toute baroque constituent des processus de métamorphose. En effet dans *L'égalité des sexes*, l'isotopie des yeux-pierres se poursuit dans la répétition du mot *pierres*, s'amplifie avec *statue* amenant ainsi une suite métaphorique, l'image de la femme en cours de métamorphose, depuis des formes rondes et plates (premier quatrain) jusqu'à la verticalité de statue. La position éminente est renforcée par l'usage de l'invocation «ô ma statue» et par l'aura de l'astre solaire qui l'enveloppe. Elle semble donc sur un piédestal, inaccessible, déifiée. «La femme aimée y est mise à la place qu'occupe Dieu dans l'expérience mystique baroque», nous dit Boulestreau (1985:82). La dimension surhumaine de la femme est effective dans le rapport qu'elle entretient avec l'astre solaire «aveuglant» pour le commun des mortels, mais instrument pour elle, *soleil / miroir*, à travers lequel elle peut contacter avec les forces surnaturelles, «les puissances du soir», moment où germe le désir qui invertit l'ordre des choses, heure de la sourde lutte contre les forces de la nuit. C'est au seuil de la déraison «ta tête est close» que les défenses tombent et les corps cèdent au désir: «ô statue abattue». La métonymie du miroir se montre également dissimulée, puisqu'elle est synonyme de femme aimée, mais l'instrument ne sert qu'à instaurer le mystère, une fois de plus.

Au deuxième quatrain, la figure de la circularité (bouche, *bouteille*, visions appuyées par les phonèmes réitérants) est prolongée ici dans les ornements de cette *femme – mort* avec la synecdoque *oreille*, puis les objets *boules*, *bague* et enfin le métal *or*. Ces parures confèrent un aspect insolite et recherché à la figure féminine mais elles connotent également, par les touches impressionnistes qu'elles diffusent, une nouvelle interprétation du tableau de l'absinthe.

L'évidence s'instaure dans la personnification à travers le pronom personnel *elle* en position centrale et dans la fonction de cet être porteur de mort: «elle porte sans effort une ombre...».

Notons que le déséquilibre du premier quatrain se poursuit dans le désordre syntaxique: les compléments d'objet (*ruban, boules, bague*) apparaissent avant le verbe et son sujet; de même, l'adjectif *pareille*, en dernière position renvoie à *ombre*.

L'effet produit par l'hyperbate, superposé à l'oxymore de «ombre aux lumières» nous confirme le recours d'Éluard à l'esthétique baroque.

4. Le battement d'Eros, signifié du rythme et de la syntaxe

Toujours dans ce même poème, *L'amoureuse*, le mouvement de verticalité présent jusqu'au milieu du deuxième quatrain s'inverse. Il est signifié par le rythme brisé, comme nous l'avons mentionné, appuyé par la dernière syllabe accentuée en fin de vers et sur une voyelle fermée [y] du participe *abattue*. Il demeure une évidence dans ce poème *L'Amoureuse* lorsqu'on en étudie le mètre. Le poème se compose en effet de deux strophes de six vers chacune, les vers étant eux-mêmes octosyllabiques, de rime libre. Plutôt que d'assonances il vaudrait mieux parler d'effets de résonance de type paronomase, jeu sonore entre les phonèmes vocaliques alternant entre voyelle fermée / voyelle ouverte, avec le jeu des allitérations de la vibrante [r] et de la liquide [l].

La première phrase s'étend sur toute la strophe, ce qui la rend particulièrement dense et longue (la longueur est accrue par les enjambements aux vers 1-2 et 5-6). Ce qui nous paraît particulièrement significatif c'est le rythme régulier de la syllabe accentuée au centre et en fin du vers:

1. Elle est debout // sur mes paupières (4 + 4)
2. Et ses cheveux // sont dans les miens, (4 + 4)
3. Elle a la form(e) // de mes mains, (5 + 3)
4. Elle a la couleur // de mes yeux, (5 + 3)

Aux vers 5 et 6:

5. Ell(e) s'engloutit // dans mon ombre (4 + 4)
6. Comm(e) une pierre // sur le ciel. (5 + 3)

Il est aisé de voir que tous les vers de cette première strophe ont une structure syntaxique de symétrie énonciative, avec la mise en relation entre le «elle» et le «je», «elle» précédant toujours le «je». Aux vers 3,4, 6, la part du «elle» s'avère prépondérante, rongant l'espace métrique à celle du «je». L'image de la femme prévaut sur celle de l'énonciateur, ceci est clair. L'anaphore «elle» produit un martèlement ryth-

mique, comme nous l'avons annoncé, les accents étant situés aux points forts des vers: en position centrale ou en fin de vers, et de préférence sur le quatrième pied.

1. Ell(e) ést debout // sur mes paupiér(e)s
2. Et ses cheveúx // sont dans les miéns,
3. Ell(e) a la form(e) // de mes mains,
4. Ell(e) a la couleur // de mes yeux,
5. Ell(e) s'engloutut // dans mon ombre
6. Comm(e) une piérre // sur le ciél.

A la deuxième strophe, nous avons:

7. Ell(e) a toujoúrs les yeux ouverts (8) }
 8. Et ne me laisse pas dormur. (8) }
9. Ses rêv(e)s en pleine lumière (8) }
 10. Font s'évaporer les soléils, (8) }
11. Me font rír(e), // pleurer et ríre, (3 + 5) }
 12. Parler sans avouir rien à dír(e) (8) }

La symétrie des vers de la première strophe entre la part du «elle» et la part du «je» est bouleversée. «elle» occupe le vers 7 en qualité de sujet, quand «je» se situe au vers 8, en qualité d'objet; puis «elle» revient aux vers 9 et 10 auxquels font écho le «je» des vers 11 et 12, avec toujours le même rôle syntaxique qu'aux vers précédents.

La syntaxe phrastique est, elle aussi, transformée par comparaison avec la première strophe: une première phrase s'inscrit dans les vers 7 et 8 et la deuxième occupe les quatre derniers vers. Cette disposition vient renforcer la construction des vers antérieurs.

Le rythme de cette strophe s'altère également, perdant sa symétrie: les accents d'intensité se portent sur la finale du vers 8, le *-ir* de «dormir», comme insistant sur la souffrance du poète, au vers 10 les accents sont sur les pieds 5 et 8, c'est-à-dire sur les deux pôles métaphoriques «s'évaporer les soleils», aux vers 11 et 12, sont situés les verbes «rire» (à deux reprises), «parler» et «dire».

Si l'on se penche cette fois sur la structure syntaxique du poème *Bouche usée*, sur la prosodie et le rythme de ce poème, on peut observer que ce sonnet est composé de deux quatrains de rime ABBA, dont les vers 1, 4, 5 et 8 sont des octosyllabes encadrant les vers heptasyllabes centraux des deux strophes. Les deux tercets sont des vers octosyllabiques de rime CCD et EED.

Par ailleurs, un autre fait terriblement frappant entre en ligne de compte dans la poursuite du sens du poème, il s'agit de l'absence de ponctuation, signe typogra-

phique normalement nécessaire pour la détermination des séquences syntaxiques (une seule et longue phrase parcourt le sonnet entier, les mots s'enfilant, s'attirant de manière linéaire). Reverdy (1917: 2) justifie le recours à une telle pratique par sa nouvelle fonctionnalité:

On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il a aussi été question des dispositions typographiques nouvelles. Pourquoi n'est-il venu à l'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par des raisons qui ont amené l'emploi de celles-ci?

N'est-il pas naturel en effet que dans la création d'œuvres d'une structure nouvelle on se serve de moyens nouveaux appropriés?

La ponctuation est un moyen infiniment utile pour guider le lecteur et rendre plus facile la lecture des œuvres de forme ancienne et de composition compacte. Aujourd'hui chaque œuvre porte, liée à sa forme spéciale, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur.

Chaque chose est à sa place et aucune confusion n'est possible qui exigerait l'emploi d'un signe quelconque pour la dissiper. Chaque élément ainsi placé prend plus rapidement et même plus nettement dans l'esprit du lecteur l'importance que lui a donnée l'esprit de l'auteur.

Ce n'est donc pas une liberté, c'est au contraire un ordre supérieur qui apporte une clarté nouvelle et ne peut se concilier qu'à des œuvres simples et d'une grande pureté.

Plaçons-nous du point de vue prosodique et rythmique et examinons le premier quatrain:

1. Le r^íre tenait sa boute^íll(e) → accents sur 2 – 8
2. A la bou^úch(e) riait la mó^órt → accents sur 3 – 7
3. Dans tous les lí^íts où l'on dó^órt → accent sur 4 – 7
4. Le ci^íl sous tous les corps somm^éíll(e) → accents sur 2 – 8

Nous accorderons avec Reverdy que la ponctuation n'est pas complètement nécessaire, la syntaxe ressort clairement dans le découpage du vers, d'une part, et, de l'autre, dans enchaînement des vers, sans discontinuité, permettant ainsi une meilleure interaction des mots et une appréhension immédiate des champs connotatifs. L'analyse rythmique montre aussi la symétrie des vers 1 et 4 dont nous avons déjà parlé.

Comparé au premier, le deuxième quatrain possède un rythme et une syntaxe beaucoup plus syncopés, signe d'un déséquilibre certain qui s'instaure et témoigne d'un état d'ébriété suggéré au long du poème:

5. Un clair ruban vert à l'oreill(e) → accents sur 2 – 8
6. Trois boules un(e) bágu(e) en ór → accents sur 2 – 5 – 8
7. Elle pórte sans effórt → accents sur 3 – 7
8. Un(e) ómbr(e) aux paupier(es) paréille → accents sur 2 – 6 – 8

Quant au premier tercet, il présente une certaine symétrie rythmique aux vers 9 et 10 simule une sorte de tangage de la métaphore *in absentia* «bateau», le mouvement s'accroît aux vers 11 comme précipitant le rythme en un fort roulis.

9. Petit(e) étoile des vapeurs → accents sur 4 – 8
10. Au soir des mérs sans voyageurs → accents sur 4 – 8
11. Des mérs que le ciel cruél fouill(e) → accents sur 2 – 7 – 8

Le deuxième tercet offre un rythme régulier aux vers 12 et 14, traduisant la tranquillité définitive, après un dernier soubresaut au vers 13, une descente étant représentée par la charge sur le dernier mètre et confirmée par le point final.

12. Délices portées à la main → accents sur 2 – 8
13. Plus douce poussier(e) à la fin → accents sur 5 – 8
14. Les branches perdues sous la rouill(e) → accents sur 2 – 5 – 8

L'acuité du phonème /i/, pour suggérer le hoquet du rire ou celui de l'ébriété, et les phonèmes fermés /y/ et /u/, en contrepoint, dépeignent un tableau lourd de contradictions tergiversant ainsi l'aura de mystère qui enveloppait l'image de la femme initiale: ce n'est plus que l'ombre d'elle-même, une vulgaire caricature de déchéance, d'anéantissement et de mort.

5. A la clé, la parole du moi

L'énonciateur apparaît bel et bien au dernier quatrain du poème *L'égalité des sexes* à la première personne «je» pour occuper la place centrale de la deuxième phrase du poème, aux trois derniers vers. La répétition du phonème /r/ sur les syllabes accentuées du vers (1- 4- 6- 8-) traduit le martèlement et l'urgence du désir qui saisit le sujet. Le désir assouvi, d'un trait, sur les vingt pieds des deuxième et troisième vers, le rythme se suspend «ô mon image» tout en révélant l'objet réel de cet amour: une image. De quel écho dramatique résonne cette révélation: c'était le désir et la souffrance de l'absence de l'amour qui créaient la matérialité de la femme aimée. La force du dernier vers, qui soulignerait l'accomplissement amoureux et l'attachement des

êtres qui s'en suit, vient frapper plus durement encore cette révélation de l'absence de la réalité de cette femme aimée.

L'obsession a un visage, dans le poème *L'amoureuse*, elle a «les yeux ouverts» avec tout ce que la métonymie a d'inquiétant de par les connotations d'aveuglement ou de mort. Ce harcèlement intérieur est exprimé sans fioritures, très simplement «Et ne me laisse pas dormir». Mais, à qui donc appartient ce visage, quels sont ces yeux? La question n'est pas absurde car la logique du niveau dénotatif voudrait que ce soit le poète qui, ne pouvant trouver le sommeil, ait «les yeux ouverts», de même, les rêves éveillés devraient être les siens et non ceux de la femme imaginée.

Nous touchons à la problématique interne du poète au premier tercet de *Bouche usée*: celle de la déliquescence de l'être. La métaphore «*étoile des vapeurs*» associe une expression du langage commun *étoile du soir*, celle qui sert de repère aux marins, à une métonymie de l'ivresse, «vapeurs» (elle-même rappel de l'expression familière «être dans les vapeurs») dans la ligne isotopique de *bouteille*. Le vers 10 «Au soir des mers sans voyageurs» est axé sur la métonymie centrale *des mers*: ce substantif au pluriel accompagné du déterminant suffit pour signifier le voyage, avec la métaphore *in absentia* du bateau ; mais le caractérisant privatif «sans voyageurs» rappelle qu'il ne s'agit que d'un voyage en solitaire, idée corroborée par l'élément temporel «Au soir», moment où le règne des ombres se cerne sur toutes choses. C'est encore le moment où l'influence des *paradis artificiels* se fait particulièrement sentir et provoque la dérive des corps, quand l'être esseulé se réfugie dans l'alcool, comme une «bouteille est lancée à la mer», dernière tentative pour sortir du cercle infernal. La menace de tels lieux est véhiculée dans le dernier vers du tercet *Des mers que le ciel cruel fouille*. Le ciel opère en quelque sorte comme juge dispensateur de la fustigation ultime qu'est la mort. C'est en la métonymie du ciel que se rejoignent les deux isotopies de la femme et de la mort à travers celle de la bouteille. Le fonctionnement en est le suivant:

- *Femme* – vs – *ciel* (ou femme divinisée)
- *Femme* – vs – *mort* (ou allégorie de l'alcool)
- *Ciel* – vs – *mort* (union des deux précédentes)

Une nouvelle métonymie de bouteille prend place au deuxième tercet, les *délices*, dont la connotation de paradis et de péché rétablit le lien logique avec l'image de la mort référée au vers 13 par la métonymie *poussière*, appuyée de la redondance à *la fin*. Cette fin inexorable et certaine, comme sombrant dans l'oubli, de ces *branches perdues* derrière une grille de cimetière représenté au moyen de la synecdoque *rouille*, symbole à la fois d'abandon et de perte.

6. Conclusions

A l'issue de l'approche du poème *L'égalité des sexes*, nous avons pu aisément observer comment l'écriture du désir chez Éluard recouvre des teintes baroques, dans

la tonalité des mystiques par le thème de l'absence de l'être aimé (la femme substituée à Dieu) ainsi que dans le mètre choisi qui permet une cadence prolongée et modulable par des ruptures de rythme. Dans le choix de la métaphore *yeux – gouttes – perles*, où pointe un certain ornement, du *soleil – miroir*, corollaire de l'isotopie ouverte par *yeux*, Éluard développe toute la technicité scripturale dont il est capable afin d'exprimer le désir même, l'Eros.

Des liens évidents avec *L'égalité des sexes* apparaissent aussi clairement dans le poème *L'amoureuse*: on y décèle la même expression du désir, cette force de recréation de la femme aimée, d'une telle puissance de l'image même qui supplée l'absence physique. On y perçoit le même manque d'amour, mais, à la différence du premier poème, il n'est pas exprimé explicitement dans celui-ci (il est uniquement question de consommation sexuelle). Seul le titre mentionne l'amour comme il annoncerait une absence; la «figure féminine – ensemble vide» verrait donc son expression dans ces vers.

L'expression du désir frustré est encore présente dans le sonnet *Bouche usée*, toujours en écho avec les poèmes que nous avons précédemment examinés. L'élément nouveau semble qu'Éluard brandit sa parole contre le fantôme de la déliquescence de son être, du processus d'autodestruction dans lequel il plonge, et dont témoignent nombre de vers antérieurs et postérieurs à ce poème. Il nous faut considérer celui-ci dans une perspective intertextuelle et le mettre en rapport, entre autre chose, avec les derniers mots du poème qui le précède: «Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles / Pour dépeupler un monde dont je suis absent (Giorgio de Chirico)».

Il nous faut également le rapprocher d'un poème du livre *Capitale de la douleur*, «Boire» (Éluard, 1968: 181), que nous ne pouvons omettre de transcrire ici:

BOIRE

Les bouches ont suivi le chemin sinueux
 Du verre ardent, du verre d'astre
 Et dans le puits d'une étincelle
 Ont mangé le cœur du silence.

Plus un mélange n'est absurde
 C'est ici que l'on voit le créateur de mots
 Celui qui se détruit dans les fils qu'il engendre
 Et qui nomme l'oubli de tous les noms du monde.

Quand le fond du verre est désert,
 Quand le fond du verre est fané
 Les bouches frappent sur le verre
 Comme un mort.

Le poète franchit ici un degré de plus dans ce qui s'avère être sa conception de la nomination des choses, en matière de fidélité à leur réalité concrète; dans le poème *Bouche usée* nous sommes plus près d'une poétique baroque où l'apparence est davantage déguisée. Le développement de l'image de la bouteille, unie à la métaphore *in absentia* du bateau, crée un champ de signification isotopique autour de l'image de la «dérive» humaine. Il faut en arriver au poème ultérieur *Boire* pour reconnaître l'appel clair et dramatique de l'être menacé de mort. Dans *Capitale de la douleur*, le livre qui succède à *Mourir de ne pas mourir*, le cercle est bouclé: devant nos yeux défile toute une thématique du désir, de la souffrance du désir inassouvi, de l'apparence et de l'être, le mystère qui enveloppe l'être, véritables réminiscences du baroque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOULESTREAU, Nicole (1985): *La poésie de Paul Éluard, la rupture et le partage*, Paris, Klincksieck.
- GATEAU, Jean Charles (1988): *Paul Éluard ou le frère voyant*. Paris, Robert Laffont (Biographies sans masques).
- ÉLUARD, Paul (1968): *Œuvres complètes*. Paris, NRF-Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tomes I-II.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY [dirs.](1993): *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1995): «Villancicos», in *Tesoros de la poesía en lengua castellana*. Madrid, Ediciones del Prado.

L'Immoraliste: un libertaire

Agnès Hafez-Ergaut

University of Tasmania

Agnes.HafezErgaut@utas.edu.au

Resumen

Este artículo, desarrollado a partir de una cita de Colin Nettelbeck acerca de la pertinencia de este libro en la época contemporánea, trata del individualismo del personaje de *L'Immoraliste*, Michel, y pretende revisar su personalidad para definir de nuevo su inmoralismo. Siguiendo las ideas contemporáneas de Gide, el individualismo y el anarquismo, este trabajo se propone mostrar las aspiraciones libertarias de su autor, así como su perennidad y la importancia actual de la novela.

Palabras clave: individualismo; inmoralista; Nietzsche; Stirner; anarquismo; estética.

Abstract

Based on Nettelbeck's comment on *L'Immoraliste*, questioning the need for such a book, this article re-visits the main character of the novel, Michel and attempts to define the traits that identify him. Focusing on individualism and anarchism as trends contemporary to Gide, it aims at proving the relevance of such a book in today's world and to shed yet a new light on the libertarian aspirations of its author.

Keywords: individualism; immoralist; Nietzsche; Stirner; anarchism; aesthetics.

[...] What more can be said about André Gide? interroge Colin W. Nettelbeck au sujet de *L'Immoraliste*, dans une réflexion sur les changements culturels constatés en France depuis le début du XX^e siècle (Nettelbeck, 1992). Qu'ajouter, en effet, sur un livre qui fit scandale en son époque et qui, comme le souligne Nettelbeck, «n'est plus nécessaire» aujourd'hui? Encore faudrait-il s'entendre. Penser qu'un tel roman n'est plus nécessaire implique que son contenu n'a plus lieu d'être diffusé parce que les causes qu'il défendait, les problématiques dont il témoignait et les di-

* Artículo recibido el 15/01/2008, evaluado el 26/02/2008, aceptado el 11/03/2009.

lemmes qu'il suscitait ont été résolus. Et l'on est tenté de l'admettre: les textes critiques, d'Etienne Privaz, publiant en 1931 *Un malfaiteur: André Gide*, où il qualifie ce dernier de «maître en décomposition sociale» (Privaz, 1931: 26), à Patrick Pollard donnant en 1991 un livre intitulé «*André Gide: homosexual moralist*», pour ne citer qu'eux, témoignent du chemin parcouru, au moins sur le sujet de l'homosexualité.

Mais chacun sait que *L'Immoraliste* ne se limite pas à cette question; et que cet ouvrage est, entre autres choses, une critique de l'individualisme nietzschéen (Guérard, 1951). L'individualisme, en effet, occupe une grande partie de la démarche et de la réflexion de Gide, à tel point qu'il est possible, à bien des égards, de supposer que s'il a intitulé son ouvrage *L'Immoraliste* et non *L'Individualiste*, c'est bien pour souligner le lien indissoluble entre le social et le moral (Brown, 1970). L'on sait également que Gide décrivait son héros plutôt comme un homme malade et vil, un raté et un anarchiste que comme un être sain et libre (Davet, 1951: 16): «je ne mets pas en doute» écrit-il à Georges Deherme, le 19 mai 1911, «si vous relisez un jour *L'Immoraliste*, que, éclairé par mes livres suivants, loin d'y voir une attitude dont j'eusse été dupe d'abord, vous saurez y découvrir la critique latente de l'anarchie» (Gide, 1911: 469-470).

L'Immoraliste, vaut-il donc encore la peine qu'on s'intéresse à lui? La réponse à cette question pourrait au moins se justifier sur un point précis: la prémisse de non-nécessité d'un tel livre à l'époque actuelle. En effet, dans *L'Immoraliste*, Michel secoue, avec succès, les carcans d'une éducation rigide et contraignante et se découvre adulte. Cette démarche de libération, de renaissance, ainsi que le développe C.W. Nettelbeck, a été, tout au long du XX^e siècle, effectuée par une société entière, avide de s'affranchir du passé et de ses contraintes. Dans cette optique, Michel est à la fois héros de roman et héraut d'un mouvement irrépressible, celui de l'avènement de la modernité. Son cheminement personnel, voué à l'affranchissement et dirigé vers la conquête de soi, l'attrait de l'homosexualité n'étant pour lui que l'affirmation de son individualité, qu'il confond avec celle de sa vie, reflèterait les aspirations collectives de tout un peuple¹.

Or, si l'on considère ce cheminement, et surtout son aboutissement, cette proposition s'avère dérangeante. Le personnage de Michel, en effet, dans lequel, nous disent de nombreux critiques, Gide se retrouvait, se caractérise davantage par l'immaturation, l'égoïsme et la lâcheté que par la valeur personnelle. Même sa détermination à ruiner sa vie, aussi absurde que superflue, même sa quête de disponibilité absolue, qui devrait être la marque ultime de la charité, ne réussissent pas à masquer sa profonde hypocrisie, son manque total d'empathie... et sa pitoyable déroute finale. Michel, au plan moral et personnel, et au-delà du jugement de valeur, peut facilement être défini en termes foncièrement négatifs et être vu comme un être profon-

¹ Nous excluons de cette proposition la référence à l'homosexualité.

dément méprisable. Si, comme il était préconisé précédemment, ce roman n'est plus nécessaire de nos jours et si la libération de Michel reflète celle d'une société à la conquête d'elle-même, quel sens accorder à son évolution?

Les limites imparties à cet article ne permettent évidemment pas de circonscrire l'ampleur de cette proposition, d'autant plus qu'il est certes possible de considérer *L'Immoraliste*, ce récit «d'un conflit, celui de l'homme avec lui-même», comme une illustration de «la crise du sujet» (Mercier, 2002: 4), tant il est animé par le mythe de l'homme nu. Toutefois, appréhendant le protagoniste de *L'Immoraliste* et son auteur par rapport à leur temps et aux courants idéologiques qui le caractérisent, nous nous bornerons ici à revisiter le personnage de Michel, déchiré par ses irrésolutions entre ordre, anarchie et individualité et cette quête de liberté dont il finit par n'avoir que faire, et à interroger une nouvelle fois son immoralisme, que celui-ci s'apparente à l'individualisme ou à l'anarchisme afin de démontrer la pertinence du roman à l'époque contemporaine.

Nietzsche identifiait le problème clé du XX^e siècle: les conséquences de la mort de Dieu (Holdheim, 1957), très précisément l'affaiblissement de la doctrine chrétienne qui avait jusqu'alors muselé «les intelligences par l'esprit de résignation et de sacrifice» (O'Squarr, 2000: 256). De cette donne fondatrice de l'époque contemporaine, ne pouvait que sourdre un nouvel état d'esprit marqué par l'individualisme, certes, mais également par les contradictions que celui-ci génère. Ainsi que le rappellent Alain Pessin et Patrice Terrone dans *Littérature et anarchie* (Pessin, 1998: 84), Hobbes proposait que «la nature de la liberté des individus conduit à les opposer les uns les autres, de sorte que l'état de nature est un état conflictuel dans lequel chacun refuse de consentir à restreindre sa liberté». Ainsi, *L'Immoraliste*, en tant qu'analyse approfondie du thème de la liberté confrontée à l'altérité, constitue bien «une critique de l'individualisme nietzschéen» (Guérard, 1951). Michel, s'éveillant à sa propre anarchie, dont l'effroi qu'elle lui inspire l'incite à faire appel à ses amis à la fin du roman, conçoit l'exercice de sa liberté nouvelle comme un combat fratricide entre soi et autrui, destiné à détruire le faible, en l'occurrence Marcelline, sa femme, avant de découvrir qu'il s'agissait d'un combat entre soi et soi, c'est-à-dire entre les impulsions d'une individualité et les contraintes morales qui lui ont été inculquées et qui l'étreignent. Gide, dans sa critique de Nietzsche, dont «[il avait] un peu peur; il [l'] attir[ait] à la façon des vertiges» (Holdheim, 1957), n'avait-il pas proposé à son héros de «devenir parfaitement conscient du dialogue intérieur entre l'ordre et l'anarchie, et [de] supprimer par un acte de volonté toute voix qui menace de devenir trop forte» (Guérard, 1951)? Michel s'avère incapable d'aller jusqu'au bout de sa quête. Parangon de l'échec, homosexuel raté (puisque le lecteur ne fait que soupçonner qu'il met ses intentions en pratique), homme libre raté (puisque'il avoue à ses amis son incurie face à cette liberté qu'il voulait conquérir et dont il ne sait que faire), individualiste raté (puisque, contrairement à Kirillov, l'un des héros des *Possédés* de Dostoïevsky,

véritable incarnation de l'individualisme nietzschéen, se suicidant pour prouver son indépendance totale, Michel, même s'il concourt à «supprimer le faible» en la personne de sa femme, renonce à aller jusqu'au bout de son auto-destruction). A l'opposé de Nietzsche, victorieux dans sa folie, Michel, à sa propre consternation, ne se découvre ni fou ni victorieux; mais faible, tout simplement. *L'Immoraliste* donne ainsi corps à l'une des critiques que Gide faisait de l'individualisme: «Je crains les échecs de l'individualisme» (Gide, 1898: 229), ce dernier, érigé en ordre social, ne permettant plus de différencier le succès de l'échec, donc d'identifier la personne exceptionnelle de la masse des excentriques et devant ainsi être répudié par respect de l'individualiste (Guérard, 1951). Incapable d'assumer sa propre transformation et de s'identifier à l'homme responsable défini par Ibsen: «l'homme le plus fort du monde est celui qui est le plus seul» incapable, donc, de se projeter par-delà bien et mal, Michel récuse ainsi, par son échec, la proposition nietzschéenne.

L'échec, pourtant, ne qualifie pas tout un homme; encore moins une philosophie. «Vie lamentable, faillite totale; échec familial, échec universitaire, déchéance sociale, et en dépit d'une gloire éphémère, déchéance littéraire» (Arvon, 1954: 7). Ainsi Henri Arvon décrit-il, non Michel, mais Max Stirner, cet autre individualiste, auteur de *L'Unique et sa propriété* (1960): Stirner, «pour qui la seule réalité est le moi individuel; la seule loi reconnue, l'intérêt personnel; la seule règle: la liberté absolue; la société idéale: l'union des égoïstes», promeut ainsi le principe de la singularité comme le véritable exercice de l'individualité» (Arvon, 1954).

Dieu et l'humanité n'ont fondé leur cause sur rien qu'eux-mêmes. Je fonderai donc ma cause sur Moi: aussi bien que Dieu, je suis la négation de tout le reste [...] Je suis le Rien créateur, le Rien dont je tire tout, le divin regarde Dieu, l'humain regarde l'Homme. Ma cause n'est ni divine ni humaine, ce n'est ni le vrai, ni le bon, ni le juste, ni le libre, c'est le Mien; elle n'est pas générale, mais unique, comme je suis unique. Rien n'est, pour moi, au dessus de Moi! (Stirner, 1960: 9).

Sa philosophie, «où l'individu n'accepte aucune domination étrangère et se suffit lui-même» (Stirner, 1960), qui renonce à la violence dans l'affranchissement de l'individu et qui condamne «la liberté-affranchissement» pour promouvoir «la liberté-jouissance» (Stirner, 1960: 144-145), faisant de la liberté de soi le corollaire de la propriété de soi, est tout entière centrée sur la jouissance: «A quoi tendent mes relations avec le monde? Je veux en jouir [...] Je ne veux pas la liberté des hommes, je ne veux pas l'égalité des hommes, je ne veux que ma puissance sur les hommes; je veux qu'ils soient ma propriété, c'est-à-dire qu'ils servent à ma jouissance» (Préposiet, 2002: 142). Stirner «proclame son refus de tout devoir, qu'il s'agisse de devoirs envers les autres, envers Dieu,

envers l'Humanité ou même envers lui-même» (Préposiet, 2002: 142), enfin «la jouissance provient de l'individualité et de son exercice». (Préposiet, 2002: 144).

A la fin du roman, les derniers propos de Michel, faisant allusion à la nature des relations qu'il entretient avec le petit Ali et sa sœur, corroborent cette volonté: jouir d'autrui, c'est ce à quoi s'éveille ce grand bourgeois en Orient et, en dernier ressort, ce qui l'incite, dans un sursaut moraliste, à appeler ses amis, ultime tentative de récupération du soi antérieur avant de perdre définitivement tout auto-contrôle (Fouillée, 1920: 76-77). En fait, toute la tension qu'il applique à se déposséder de tout au prétexte de recouvrer la santé résulte de cette volonté.

A ce propos, ouvrons une parenthèse. Cette volonté, en effet, au regard des efforts déployés par Michel pour se dépouiller, pose problème, à moins qu'elle ne participe elle aussi à la parodie de la philosophie de Nietzsche. L'on sait en effet que le biologiste allemand Rolph, auteur de *Biologische Probleme* et initiateur de la pensée du grand philosophe, postule que le principe premier du développement est, non la survie, mais l'abondance, ce qui fait de la lutte pour la vie, non une lutte de défense, mais d'attaque et que la tendance primordiale de l'être humain est l'insatiabilité. Le dénuement de Michel contredit ce postulat sans toutefois le récuser totalement: même si le jeune homme s'avère soucieux de se libérer de tout bien matériel et de toute valeur morale, n'en vient-il pas à soupçonner le caractère insatiable de sa sexualité et n'est-ce pas précisément ce soupçon, et la menace qu'il constitue pour sa liberté, qui l'incitent à s'adresser à ses amis? Sans doute aurait-il fallu une suite à *L'Immoraliste* pour décider de ces questions. Il reste que, à la lumière de ces considérations, le roman révèle un nouvel aspect de sa critique de Nietzsche.

Mais continuons. Outre ce souci de jouissance et une humanité que Michel reconnaît et fait siens, la philosophie de Stirner exalte également l'égoïsme. Or c'est bien par son égoïsme forcené, d'abord dans sa volonté de recouvrer la santé, ressentie comme la défense d'un droit, puis dans la quête de lui-même, que le héros de Gide peut être décrit à la fois comme un individualiste et un immoraliste. Aussi ne désavouerait-il pas les propos de Guérin, interprétant librement Stirner:

Principe pour principe, exigence pour exigence, je vous oppose le principe de l'Egoïsme. Je veux être seulement MOI. J'abhorre la nature, je méprise les hommes et leurs lois, ainsi que la société humaine et son amour, avec laquelle je romps toute relation en général, même celle du langage. Aux prétentions de votre jugement catégorique, j'oppose en bloc 'l'ataraxie', la sérénité, de mon Moi. [...] N'ai-je pas, je vous le demande, tout autant raison avec le terrorisme de mon Moi, écartant tout ce qu'il y a d'humain, que vous, avec votre terrorisme de l'humanité qui, sans ambages, me stigmatise comme 'non-humain' quand je pêche contre votre catéchisme, quand

je refuse de me laisser troubler dans mon auto-jouissance (Guérin, 1971: 35-36)?

Suivant ces préceptes Michel, en effet, dans le processus d'affranchissement qu'il opère à son propre endroit, semble proclamer, comme Stirner, «son refus de tout devoir, qu'il s'agisse de devoirs envers les autres, envers Dieu, envers l'Humanité ou même envers lui-même» (Stirner, 1960: 143), sa conduite envers sa femme et sa dérobade finale ne laissant pas de le confirmer. A l'instar du philosophe dont Nietzsche craignait «un jour de passer pour [son] plagiaire» (Guérin, 1971: 13), le héros de Gide, dans sa tentative de se dépouiller de tout ce qui fait de lui un être social, s'efforce de se passer de tous et de tout dans le but de tenir uniquement de lui-même. Ainsi «libre vis à vis de ce qu' [il n'a] pas; propriétaire de ce qui est en [son] pouvoir, ou de ce dont [il] est capable» (Préposiet, 2002: 143), même d'une dernière indignité, il jouit de l'exercice de son individualité. En ce sens, son individualisme, même s'il échoue lui aussi, fait du roman une apologie de la philosophie de Stirner.

Or, à cette forme d'individualisme est souvent associé l'anarchisme. Gaetano Manfredonia (1984: 15), dans sa tentative de situer le roman dans le courant anarchiste, déclare que *L'Immoraliste*

s'inscrit à une époque où l'individualisme anarchiste en tant que courant spécifique et distinct de l'anarchisme apparaît tardivement au sein du mouvement libertaire en France et ne se différencie nettement de celui-ci qu'à partir des débats qui auront lieu avant et après la période dite des attentats (1892-1894). [...] Le cadre de cet individualisme sera fourni essentiellement par des éléments idéologiques empruntés à la société bourgeoise (société de la Belle Epoque entre 1890 et 1914).

En tant que représentant fortuné d'une bourgeoisie érudite et artiste, Gide pouvait-il rester indifférent aux aspirations libertaires de son temps? Et son héros ne s'applique-t-il pas à effectuer la «régénération individuelle» prônée par les anarchistes comme étape préliminaire de la régénération sociale? D'abord soucieux de sa santé, de sa liberté et de sa sauvegarde, Michel l'individualiste, en véritable égoïste, opère bien cette *régénération individuelle*, d'ailleurs encouragée par un Ménalque, porte-parole d'Oscar Wilde. Or, Wilde ne cachait pas ses convictions anarchistes: «Nul besoin de séparer le souverain de la foule: toute autorité est également mauvaise» (Reszler, 1973: 83). Qu'il ait pour but la régénération sociale ou non, l'individualisme de *L'Immoraliste* s'inscrit ainsi dans l'anarchisme². Madame du Deffand nous en offre l'ultime argument. Dans son ouvrage intitulé *Madame du Deffand Essai sur l'ennui*, Klerks (1961: 30) cite la célèbre épistolière: «il y a anarchie, donc non-accom-

² En octroyant une postérité sociale à sa propre quête, Gide, dans son *Thésée*, confirme son appartenance à la doctrine anarchiste.

plissement». Michel, confronté à l'effroi que lui inspire sa propre anarchie qu'il a non seulement appelée de ses vœux mais aussi pour laquelle il a œuvré jusqu'à l'homicide, confirme ces propos: inaccompli avant de s'engager dans sa quête de liberté, inaccompli ensuite car incapable d'assumer cette liberté «sans objet», Michel, par son «inaccomplissement» correspond donc bien à ce portrait de l'anarchie.

Pourtant, il est un domaine, étranger aux explosifs d'un Ravachol ou à la propagande par le fait d'un Marius Jacob qui, bien que de nature anarchique, autorise cet accomplissement: il s'agit de l'art. «L'Art est synonyme d'individualisme et l'individualisme est une force qui dérange et détruit. C'est de là que vient son immense valeur» (Reszler, 1973: 83) déclare Wilde. Comme moyen d'expression, d'investigation et de libération, l'art, en effet, «suprême manifestation de l'individualisme» permet l'exercice de l'individualité, et partant son autonomie. La création artistique offre ainsi à l'anarchisme une esthétique permettant la réalisation à la fois personnelle et sociale de son auteur.

L'esthétique anarchiste voit dans la création artistique et dans la création sociale des réalisations jumelles de l'homme révolté. En l'encourageant à s'affranchir du poids de la tradition, elle joue auprès de l'artiste une fonction libératrice plus accusée, mais aussi et avant tout, une fonction créatrice. Elle l'engage à rechercher les voies toujours renouvelées de la création (Manfredonia, 1984: 113).

«L'idéal humain de l'art», ainsi que le qualifie un Gérard de Lacaze-Duthiers dans son essai d'esthétique libertaire et qu'il nomme «artistocratie», celle-ci n'étant «pas autre chose que l'union de l'art et de la vie dans une existence individuelle» (Lacaze-Duthiers, 1939: 55), «consiste, pour chaque individu, à faire de sa vie une œuvre d'art libre et désintéressée, au-dessus de toutes les limitations et de tous les partis» (Lacaze-Duthiers, 1939: 47). L'art et la vie se répondent ici dans un dialogue réciproque. Et la vie, après que «la mort [l]'eut touché [...] de son aile» (Lacaze-Duthiers, 1939: 31), n'est-elle pas au cœur des préoccupations de Michel qui se résout «à faire de la vie la palpitante découverte»? Quant à l'art, Gide ne s'y est-il pas adonné sa vie durant, au moins dans la création littéraire? L'auteur de *Si le grain ne meurt...* était d'ailleurs conscient de la portée créatrice et pérenne de son œuvre et de ses choix personnels:

J'ai fait ma ville. Après moi saura l'habiter immortellement ma pensée. C'est consentant que j'approche de la mort solitaire. J'ai goûté des biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'après moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'Humanité future, j'ai fait mon œuvre, j'ai vécu (Darvigny, 1954: 29).

L'on pourrait ainsi avancer que le couple de *L'Immoraliste*, le héros et son auteur, incarne cette association et que tous deux mériteraient le titre «d'artistocrates». En effet, ressentant cette exaltation du moi individuel qui consiste à faire de la vie une œuvre d'art et qui définit l'anarchisme littéraire individualiste, l'un et l'autre, s'efforcent d'en appliquer les termes, l'un et l'autre en exerçant leur individualité dans une démarche libertaire.

Et c'est sur ce terme que nous concluons. Dans sa «lutte contre la raison objective au nom du vécu individuel» (Arvon, 1954: 177), dans son «[refus] de se laisser déduire et intégrer vivant au système des concepts» (Préposiet, 2002: 153), Michel, ou Gide, révèle la nature libertaire de ses aspirations. Sans doute est-ce pour cette raison qu'il est l'immoraliste, non parce que, désireux de se tenir de lui-même et oublieux que l'identité ne se définit que par rapport à autrui et à ses apports, il est asocial. Dans une société qui, selon la critique des anarchistes, ne se conçoit qu'en termes de masse, sa singularité exacerbée, tendue vers son propre accomplissement, fait d'elle, non un paria, mais une menace, celle de l'individualité en exercice se gouvernant elle-même. Aux questions qui ont initié notre propos, à savoir si l'on peut encore ajouter quoi que ce soit au sujet d'André Gide et si *L'Immoraliste* est un livre nécessaire aujourd'hui, les réponses ne peuvent qu'être affirmatives: la quête de soi d'un Michel, intemporelle, universelle, n'a pas d'âge ni de frontières. Elle reflète l'aspiration des hommes et des femmes modernes qui, secouant le joug du conformisme et du «prêt-à-penser», découvrent leur propre voix: «Les livres de Gide sont l'histoire de la délivrance d'une âme. Suivre cette âme étape par étape dans son ascension douloureuse vers la sagesse, ce sera donc en même temps retracer l'histoire d'une âme moderne» (Broak, 1923).

Aussi Gide et *L'Immoraliste* nous interpellent-ils toujours; aujourd'hui peut-être plus encore que jamais.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARVON, Henri (1954): *Aux sources de l'existentialisme: Max Stirner*. Paris, Presses Universitaires de France.
- BROAK, Sybrandi (1923): *André Gide et l'âme moderne*. Amsterdam, H.J. Paris.
- BROWN, Frieda S. (1970): «L'Immoraliste: Prelude to the Gidian Problem of the Individual and Society». *The French Review*, 1, 65-76.
- DARVIGNY, Alain (1954): *André Gide ou L'Impossible morale*. Bordeaux, Imprimerie Samie.
- DAVET, Yvonne. (1951): *L'Immoraliste*. Lausanne, La Guilde du Livre.
- FOUILLÉE, Alfred (1920): *Nietzsche et l'Immoralisme*. Paris, Alcan.

- GIDE, André (1898): «Lettres à Angèle», in *Œuvres complètes III*. Paris, Gallimard, 222-241.
- GIDE, André (1911): *Œuvres Complètes VI*. Paris, Gallimard, 469-470.
- GUÉRARD, Albert J. (1951): *André Gide*. Cambridge, Harvard University Press.
- GUÉRIN, André (1971): *Ni Dieu ni maître Anthologie de l'anarchisme*. Paris, Maspero.
- HOLDHEIM, William B. (June 1957): «The young Gide's reaction to Nietzsche». *PMLA*, 72-3, 534-544.
- KLERKS, W. (1961): *Madame du Deffand. Essai sur l'ennui*. Assen, Universitaire Pers Leiden, Van Gorcum & Com. N.V.
- LACAZE-DUTHIERS, Gérard (1939): *Dialogue inactuel. Drame philosophique. Suivi de l'artocratie*. Paris, René Debresse.
- MANFREDONIA, Gateano (1984): *L'individualisme anarchiste en France: 1880-1914*. Thèse pour le doctorat de 3^e cycle, sous la direction de M. Raoul Girardet, professeur à l'Institut d'Etudes Politiques de Paris, Cycle Supérieur d'Histoire du XX^e siècle.
- MERCIER, Paul (2002): «Dépression et pulsion d'écrire: La crise du Sujet, dans deux romans noirs de Simenon. *La Fuite de M. Monde; Le Petit homme d'Arkhangelsk*». *Semen*, 14, Textes, Discours, Sujet. [Consulté en ligne le 14 mars 2008 : <http://semen.revues.org/documents2452.html>].
- NETTELBECK, Colin W. (1992): «*L'Immoraliste* turns ninety – or what more can be said about André Gide?». *Australian Journal of French Studies*, X-1, 102-123.
- O'SQUARR, Flor (2000): *Les coulisses de l'Anarchie*. Paris, Les nuits rouges.
- PESSIN, Alain et Patrice TERRONE (1998): *Littérature et anarchie*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- POLLARD, Patrick (1991): *André Gide: Homosexual Moralist*. Yale University Press.
- PREPOSIET, Jean (2002): *Histoire de l'anarchisme*. Paris, Tallandier.
- PRIVAZ, Étienne (1931): *Un malfaiteur : André Gide*. Paris, Albert Messein.
- RESZLER, André (1973): *L'esthétique anarchiste*. Paris, Presses Universitaires de France.
- STIRNER, Max (1960): *L'Unique et sa propriété*. Traduction française de Robert L. Reclaire. Paris, Pauvert et Stock [éd. orig. 1845].

Estudio de la métrica de las canciones contenidas en *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* (1718)

Ignacio Iñarrea Las Heras

Universidad de La Rioja

ignacio.inarrea@unirioja.es

Résumé

Dans cet article on présente une analyse de la manière dont on a composé les six chansons incluses dans le livre *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* (1718). Cette publication fait partie de toutes celles qu'on a éditées en France, surtout entre le XVI^e et le XVIII^e siècles, pour être utilisées par les pèlerins au cours de leur voyage vers Santiago de Compostela. L'étude de la métrique de ces compositions (rime, mètre et strophes), avec la considération d'autres facteurs (thèmes, fonctions des chansons), servira à essayer de déterminer leur nature culte ou populaire, leur possible acceptation par le public et aussi à situer l'époque où elles ont pu être écrites et publiées pour la première fois.

Mots-clé: chansons de pèlerinage; Compostelle; métrique; fonctions des chansons.

Abstract

In the present article we offer an analysis of the manner in which the six songs included in the 1718 book *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* were composed. This work is one of the many edited in France, mainly from the XVI to the XVIII centuries, for the use of pilgrims on their journey to Santiago de Compostela. The study of metrics in these compositions (rhyme, meter and stanzas), together with other factors, such as the themes and functions of the songs, will be of use to establish whether they were cultivated or popular poetry, how they were received by the public and to settle the time in which they were most likely written and published for the first time.

Keywords: Pilgrim songs; Compostela; Metrics; Functions of the songs.

0. Introducción

Las canciones de peregrinos jacobeos franceses constituyen un producto cultural surgido de la misma realidad histórica del viaje piadoso desde Francia hasta Santiago de Compostela. Por ello, su antigüedad se remonta, probablemente, a los orígenes del culto al Apóstol en este país. En la actualidad casi no se conservan manifestaciones concretas de las primeras producciones de este tipo. Al tratarse de composiciones de creación y transmisión orales, y no quedar recogidas en textos, terminarían por desaparecer.

Los primeros testimonios escritos de estas canciones comienzan a surgir, en letra impresa, a partir del siglo XVII. En esta época se desarrolló en Francia una importante actividad de recopilación y edición de cantos e itinerarios de peregrinación. Se editaban en libros pequeños y de elaboración sencilla, que eran destinados a los peregrinos. Formaban parte del amplio conjunto de publicaciones que fue conocido en Francia como la *Bibliothèque Bleue*¹. Los libros que la componían se caracterizaban por el color habitualmente azul de sus tapas. Su vida editorial se prolongó durante más de dos siglos (desde comienzos del XVII hasta mediados del XIX)² y está indisolublemente vinculada a la ciudad Troyes³, ya que fue allí donde surgieron las casas de edición a las que se debió su desarrollo y esplendor. La *Bibliothèque Bleue* fue una parte muy importante del fenómeno cultural y editorial constituido por la llamada *littérature de colportage*, que existió en Francia en el período comprendido, aproximadamente entre el siglo XVI y comienzos del XX. Los libros que se integraban en ella eran parte de las mercancías vendidas por buhoneros, más o menos vagabundos, a los que se conocía con diversas denominaciones, entre ellas la de *colporteurs*⁴. La naturaleza de estos textos era muy variada: libros piadosos, de enseñanza, de magia y brujería, científicos, distintas clases de creaciones literarias (dramáticas y narrativas), canciones, periódicos conocidos como *canards*, etc. Su calidad material era más bien escasa, lo cual permitía venderlas a precios asequibles a un público que en gran medida no era de un nivel social muy alto.

¹ Vid. al respecto Daux (1999: 13) y Leclerc y Robert (1986, vol. 2: 21-38).

² Vid., en relación con los orígenes y la existencia de la *Bibliothèque Bleue*, Leclerc y Robert (1986, vol. 1: 7-13) y Chartier (1987: 110-121, 247-270 y 271-351).

³ De todas formas, hubo otras ciudades en las que, siguiendo el ejemplo de Troyes, también tuvo lugar la publicación de estas obras. Fueron, sobre todo, Rouen, Caen y Limoges. Vid. Leclerc y Robert (1986, vol. 1: 8).

⁴ El *colportage* fue, seguramente, uno de los principales medios de difusión de la *Bibliothèque Bleue*, aunque no el único: «l'importance du colportage ne doit pas faire oublier les autres moyens de diffusion des livrets bleus. Il existait aussi, en milieu urbain, une vente sédentaire qui s'effectuait par l'intermédiaire des nombreux revendeurs: ceux reconnus comme débiteurs des imprimeurs troyens dans les inventaires, les correspondants parisiens des éditeurs provinciaux, mais aussi des marchands plus occasionnels et marginaux. Ainsi est-ce une clientèle très vaste qui pouvait être touchée par ce réseau de revendeurs, sédentaires ou itinérants» (Leclerc y Robert, 1986, vol. 1: 16).

En dichos manuales para peregrinos se recogen pequeñas colecciones de canciones, oraciones dirigidas al Apóstol, listas de reliquias conservadas en la catedral de Santiago, itinerarios desde Francia hasta esta ciudad y el relato (muy resumido) de la vida y milagros del santo. Asimismo, presentan ilustraciones con distintas escenas relacionadas con el mundo jacobeo (el milagro del ahorcado, el martirio de Santiago, etc.). Siguieron apareciendo durante el siglo XVIII; pero en el XIX, con la decadencia de la peregrinación a Galicia, fueron cayendo en desuso. Los cantos que aparecen en ellos son su componente más destacado, pues ocupan la mayor parte de sus páginas. El libro que va ser objeto de estudio en el presente trabajo se titula, precisamente, *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* y fue publicado en Troyes en 1718. Puede ser considerado un ejemplo representativo de esta clase de publicaciones⁵. Contiene seis canciones, las cuales no constituyen un conjunto homogéneo, a pesar de su escaso número, pues presentan temáticas y finalidades relativamente variadas⁶. Hay tres que deben ser identificadas como cantos de itinerario: *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* y dos textos con idéntico título, *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques*. Para distinguirlas con claridad, se añadirá a una de ellas la indicación *des Parisiens*⁷. Tienen para el peregrino una funcionalidad esencialmente informativa acerca del camino. Describen un recorrido completo desde el norte o el oeste de Francia hasta Santiago, que incluye, entre otras etapas, las ciudades de Burdeos, Bayona, Burgos o Vitoria. Mencionan hospitales para acoger a los viajeros: los de San Antonio y San Marcos, ambos en León, son dos buenos ejemplos. Aluden a otros santuarios dignos de ser visitados, como los de Santo Domingo de la Calzada y Oviedo. Indican la necesidad de actuaciones o trámites como

⁵ En la actualidad no se conservan muchos ejemplares de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*. Sin embargo, fueron muchos los peregrinos que lo adquirieron en su momento. Como señala Alexis Socard, en relación con la importancia de Troyes como etapa de las rutas jacobeanas francesas, «aussi pensons-nous que, dans tous les temps, la ville de Troyes dut servir de point de ralliement aux pèlerins, qu'ils s'y rassemblaient en caravane, et qu'ils s'y fournissaient de *cantiques à chanter pendant le voyage*. [...] Enfin, l'imprimerie troyenne a fourni à ses nombreux clients plusieurs éditions d'un livret très-rare aujourd'hui. Quelques exemplaires seulement, de deux éditions différentes, sont venus jusqu'à nous [este *livret* es, precisamente, *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*]» (1865: 72-73). Semejante contraste podría considerarse, siguiendo a Leclerc y Robert, como una posible demostración del éxito que debió alcanzar esta obra. Estos dos autores señalan, en relación con los libros de la *Bibliothèque Bleue* que se conservan actualmente: «Que représentent en effet les ouvrages que nous possédons? Sont-ce les meilleures ventes, publiées en grand nombre d'exemplaires et que, par des lois élémentaires de probabilité, nous avons quelque chance de voir parvenir jusqu'à nos jours? Mais l'interprétation inverse est, elle-aussi, possible! Les ouvrages à succès sont vendus, lus et relus, et s'abîment donc rapidement, vu leur fragilité naturelle. Ils n'ont donc que bien peu de chances d'être conservés lors de déménagements ou d'héritages» (1986, vol. 1: 22).

⁶ En relación con las distintas clases de canciones francesas de peregrinación jacobea, vid. Iñarrea Las Heras (2006).

⁷ Fue Camille Daux quien le dio a este canto dicha identificación. Consideró que podría ser propia de peregrinos procedentes del norte de Francia que pasaban por París en su ruta a Compostela. Vid. 1899: 37-38. José M^a Lacarra le puso el siguiente título en castellano: *Canción de los Peregrinos de París*. Vid. Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Rúa (1949, vol. 2: 435).

cambiar moneda al llegar a Bayona, antes de entrar en España. Otra canción es narrativa, *Histoire arrivée à deux Pélerins*. Cuenta un hecho milagroso acontecido en la ruta jacobea, y su finalidad sería entretener al peregrino y mantener vivas su fe y su devoción durante el viaje. Relata la historia de dos hombres que fueron juntos hasta Compostela y que se prometieron ayuda mutua, en caso de necesidad. Más adelante, en una población del camino, uno de ellos es asesinado por los dueños de la posada en la que se alojó. Al siguiente día, el otro peregrino, que ha pasado la noche en casa de unos parientes, va al albergue y pregunta por su amigo. Los criminales le dicen que ya se ha marchado, pero él no les cree. Finalmente, los dos malhechores son descubiertos y detenidos. El peregrino vivo lleva a Santiago el cuerpo de su compañero, el cual se le aparece allí para agradecerle su buen comportamiento. Por último hay dos cantos que presentan contenidos con un carácter espiritual más acusado. Se trata de *Chanson du devoir des Pélerins* y *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin*. El primero de ellos tiene una clara intención moralizadora, pues expone cuál ha de ser el correcto comportamiento del peregrino en su itinerario. Una buena conducta durante esta aventura es preparación para la vida eterna. El segundo tiene la peculiaridad de presentar la peregrinación a Compostela como una experiencia que ya ha sido realizada. El viaje que el caballero dice que va a emprender no debe ser comprendido en sentido literal. Lo que de verdad se propone hacer es dejar su existencia mundana e ingresar en la orden de los monjes franciscanos.

El presente trabajo ofrece un análisis en detalle de la métrica de dichas composiciones. Se analizan los metros, rimas y estrofas utilizadas en las mismas, con el propósito de determinar, en la medida de lo posible, su origen más o menos culto o popular. Este aspecto, junto la consideración de sus contenidos y funciones, permitiría hacerse una cierta idea de hasta dónde pudo llegar su éxito y aceptación entre los peregrinos. Además, dicha labor contribuirá igualmente a situar con mayor precisión en qué época pudieron haber sido realmente escritas y editadas por vez primera. Esto implica, obviamente, que no se acepta como válido el año de 1718. También aquí se tendrán en cuenta otros factores ajenos a lo puramente formal.

1. Metros

La mayor parte de las canciones contenidas en *Les Chansons des Pélerins de S. Jacques* (cinco) se compone principalmente de versos octosílabos. El metro no se caracteriza aquí por su regularidad, pues no siempre los versos se ajustan a dicha medida. Así, por ejemplo, *Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques* o *des Parisiens* comienza con la siguiente estrofa, en la que el primer verso tiene doce sílabas, el segundo siete y los versos cuarto, quinto y séptimo nueve:

Quand nous partîmes pour aller à S. Jacques,
 Pour faire pénitence,
 Confessés avons nos péchés
 Avant que de partir de France,

De nos Curés, prîmes licence,
 Avant de sortir du lieu,
 Nous ont donné pour pénitence,
 Un Chapelet pour prier Dieu

(Anónimo, 1718: 9, vv. 1-8)

La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques se compone de estrofas de ocho versos. De ellos cuatro son octosílabos y tres tienen únicamente cuatro sílabas. Estos siete versos aparecen desde el comienzo de la estrofa alternados entre sí. El último verso suele tener siete sílabas:

Quand nous partîmes de France
 En grand désir,
 Nous avons quitté Pere & Mere,
 Tristes & marris;
 Au coeur avions si grand désir,
 D'aller à Saint Jacques,
 Avons quitté tous nos plaisirs,
 Pour faire ce saint voyage

(Anónimo, 1718: 2, vv. 1-8)

Algo semejante sucede en el estribillo de esta canción, que tiene seis versos, de los cuales tres son de ocho sílabas y dos de cuatro, mientras que el último tiene siete:

Nous prions la Vierge Marie,
 Son Fils JESUS,
 Qu'il lui plaise nous donner
 Sa sainte grâce,
 Qu'en Paradis nous puissions voir
 Dieu & Monsieur Saint Jacques

(Anónimo, 1718: 2-3)

Por su parte, en la *Chanson du devoir des Pèlerins* predomina la alternancia regular de versos heptasílabos y hexasílabos:

Allons par compagnie
 A Saint Jacques le grand,
 Quand à moi j'ai envie
 De passer plus avant;
 Plusieurs pèlerinages
 Faisoient nos Peres vieux,
 Et en ces saints Voyages
 Etoient fort désireux

(Anónimo, 1718: 19, vv. 73-80)

En lo que concierne al ritmo de los versos⁸ de estas seis canciones, hay que decir que suelen presentar un primer acento que recae habitualmente sobre la cuarta sílaba. También puede situarse en la tercera o en la quinta sílaba (a veces incluso en la segunda). Esto es, sin duda, otra muestra de falta de rigor en la construcción de estos cantos. Un segundo acento recae siempre en la última sílaba acentuada de cada verso. Sirva como ejemplo la siguiente estrofa de *Histoire arrivée à deux Pélerins*:

Il avoit| quantité d'argent|,
L'Hôte du logis| très-méchant|,
Comme un perfi|de singulier|,
Sa femme étant| avec lui|,
Tout doucement| sur la minuit|,
Le Pélerin| ils égorgèrent|

(Anónimo, 1718: 24-25, vv. 36-41)

2. Rimas

La mayor parte de las seis canciones analizadas se caracterizan en este aspecto por el predominio de la rima asonante⁹. No se da, sin embargo, un uso muy riguroso de la misma. En este aspecto, la irregularidad también es una constante. Por una parte, es frecuente que haya versos entre los cuales no se da realmente rima de ninguna clase. Así se puede comprobar, por ejemplo, en varias estrofas de *La Grande Chanson des Pélerins de Saint Jacques*:

Quand nous fûmes en la Saintonge,
Hélas! mon Dieu,
Nous ne trouvâmes point d'églises
Pour prier Dieu;
Les Huguenots les ont rompues
Par leur malice,
C'est en dépit de Jesus-Christ
Et la Vierge Marie.

Quand nous fûmes au Port de Blaye,
Près de Bordeaux,
Nous entrâmes dedans la Barque
Pour passer l'eau;
Il y a bien sept lieues par eau,
Bonne me semble,
Marinier passe promptement
De peur de la tourmente

(Anónimo, 1718: 3, vv. 9-24)

⁸ Vid., en relación con la noción de ritmo, Mazaleyrat (1990: 13-14).

⁹ Vid., en relación con la rima en la métrica francesa, Grammont (1947: 347-375).

Por otra parte, también ocurre que en una misma canción coexistan la rima asonante y la consonante. Esto podría ser, en algunos casos, producto de la mencionada falta de rigor en la construcción de la asonancia. Tal es la conclusión que se extrae de la lectura de estrofas como la siguiente, perteneciente a *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques o des Parisiens*:

Quand nous fûmes à Saint Jean de Luz,
 Les biens de Dieu en abondance;
 Car ce sont gens de Dieu élus,
 Des charités ont souvenance,
 Donnant aux pauvres chevance;
 Et de leurs biens en abondance,
 Disant: vous aurez souvenance,
 Dieu vous conduise à sauvement

(Anónimo, 1718: 11-12, vv. 48-55)

En esta canción hay una presencia muy reducida de la rima consonante: sólo tienen catorce versos, de un total de ciento treinta (sin contar el estribillo).

Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin presenta una mayor tendencia al uso de la rima consonante, aunque predomina la asonancia. De los cincuenta y dos versos que la componen, veintidós presentan la primera de las dos rimas. Además, se da una regularidad total en la alternancia de rimas femeninas y masculinas:

Adieu le bal, adieu la danse,
 Adieu les festins & banquets,
 Je vous quitte sans répugnance,
 Pour servir Jesus à jamais.
 [...]
 Adieu les Princes & les Dames,
 Adieu les honneurs de la Cour,
 Car je m'en vais sans plus attendre,
 En un Couvent finir mes jours

(Anónimo, 1718: 28-29, vv. 21-24 y 41-44)

Lo mismo podría decirse, en lo que respecta al uso de la rima consonante, de *Histoire arrivée à deux Pèlerins*. Esta canción se compone de ochenta y nueve versos, de los cuales treinta y ocho presentan dicha clase de rima:

Ils furent d'abord condamnés
 D'être pendus & étranglés.
 Ayant fait amande honorable:
 La Servante pour le certain
 En sortit sans lui faire rien,
 Du meurtre n'étant coupable.
 Ce Pèlerin de Dieu aimé,

Son Compagnon fit embaumer,
 Et le fit mettre dans une bière,
 Et le porta légèrement
 Jusqu'à S. Jacques le grand,
 D'un amour très-particulier.
 [...]
 Une voix lui dit doucement,
 Tu m'as retiré du tourment,
 Mon Camarade fidèle,
 Tu as fait le Voyage pour moi,
 Et je vais prier pour toi
 Jesus dans la gloire éternelle

(Anónimo, 1718: 25-26, vv. 60-71 y 78-83)

La *Chanson du devoir des Pèlerins* es la única de las seis canciones en la que se da un claro predominio de la rima consonante, pues ésta aparece en ciento treinta y cuatro de sus ciento setenta y seis versos:

Pour à Dieu satisfaire
 Des maux que j'ai commis,
 Je désire vœu faire,
 Malgré mes ennemis,
 A Saint Jacques l'Apôtre,
 En Galice honoré,
 Où le Seigneur Dieu nôtre,
 En lui est adoré.

Implorons la hauteesse
 De Dieu souverain Roi;
 Je tiendrai ma promesse,
 Ainsi comme je crois;
 D'une âme vertueuse
 Je m'en vais pour le mieux,
 Et qu'enfin bienheureuse,
 J'aye un retour joyeux

(Anónimo, 1718: 16, vv. 1-16)

En lo que concierne a la disposición de las rimas, *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* sigue, con relativa fidelidad, el esquema *abab* en los cuatro primeros versos de cada estrofa. Estos presentan, pues, rimas cruzadas en las que se alternan las femeninas con las masculinas. El segundo grupo de cuatro versos presenta mucha menos regularidad, ya que no se ajusta a un esquema predominante. En cinco estrofas es *cdcd*; en otras cuatro es *bcbc*; en dos es *baba*; en otras dos es *caca*. Estas rimas también son cruzadas, con una alternancia de masculinas con femeninas. Contiene, además, un estribillo de seis versos (ya cita-

do) del que, realmente, no puede decirse que siga en este aspecto ningún patrón claro (vid. *supra*).

Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques o des Parisiens se ajusta también al esquema *abab* en los cuatro primeros versos de catorce estrofas, aunque no de forma muy rigurosa. Se da aquí la alternancia (aunque no siempre) de rimas masculinas y femeninas. El segundo grupo de cuatro versos sigue en seis estrofas la disposición *bcbc*; en dos estrofas es *cdcd* y *bbbb* en otras dos. En esta segunda parte de la estrofa hay una alternancia de rimas femeninas y masculinas (si bien no se produce en todas las estrofas). Su estribillo es de tres versos de los que sólo los dos primeros forman rima femenina (vid. *infra*).

Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques tampoco presenta demasiado orden. El esquema más frecuente es *aab-b* (presente en ocho estrofas), en el que *aa* forman habitualmente rima masculina y *bb* forman siempre rima femenina. El cuarto verso no rima con ningún otro:

Quand nous fûmes à la montée
 Saint Adrien est appellée,
 Il y a un Hôpital fort plaisant,
 Où les Pélerins qui y passent
 Ont pain & vin pour leur argent

(Anónimo, 1718: 32, vv. 31-35)

Tiene un estribillo de cuatro versos, de los cuales solamente riman, en asonante y masculina, el segundo y el cuarto (vid. *infra*). La estrofa final, también de cuatro versos, se ajusta al esquema de rimas cruzadas *abab*, con alternancia de femenina y masculina (vid. *infra*).

La *Chanson du devoir des Pélerins* se distingue por seguir con una gran fidelidad, en todo su desarrollo, el esquema de cuatro rimas cruzadas *ababcdcd*. Tanto en *abab* como en *cdcd* se da casi siempre una alternancia de rimas femeninas y masculinas.

En *Histoire arrivée à deux Pélerins* se da sobre todo la distribución *aabccb*, presente en nueve estrofas. En este esquema *aa* forman siempre rima masculina, al igual que *bb*, mientras que *cc* forman siempre rima femenina. La disposición *aabcbc* se encuentra en dos estrofas y otras dos siguen *abaab*.

Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin se rige en todas sus estrofas por la distribución *abab*: rimas cruzadas, alternándose siempre femeninas con masculinas.

Hay que señalar que en la mayor parte de estas canciones se da un tipo de rima que merece atención, pues puede servir para situar cronológicamente su redacción. Es la que se da entre dos versos de manera que la última sílaba tónica de uno de ellos, o de ambos, presenta el diptongo ortográfico *oi* (o su variante *oy*). Un ejemplo se encuentra en *Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques o des Parisiens*:

A Lusignan avons passés,
 De Saintes à Pont, puis à Blaye,

Là où nous faut embarquer:
 Pourvu que nous ayons *monnoie*

(Anónimo, 1718: 10, vv. 24-27)

Blaye y *monnoie* son las palabras finales de dos versos que forman entre sí una rima asonante cruzada. En consecuencia, en ambas ha de darse una pronunciación idéntica de su vocal tónica. Como señalan E. y J. Bourciez (1982: 175), el topónimo *Blaye* proviene de *Blavia*, término que sufre, en su evolución al francés, la desaparición de la *v*. Esto supondrá que la semiconsonante yod forme un diptongo *ai* con la vocal tónica. De modo general, este tipo de diptongo se reduce en francés a una [ɛ], resultado que se impone en el siglo XVII (1982: 59). En lo que respecta a *monnoie*, hay que tener en cuenta lo que E. y J. Bourciez (1982: 73) afirman sobre la evolución en francés del diptongo fonético [wɛ] (existente desde el final de la Edad Media y procedente de la *e* latina, cerrada y tónica en posición libre) y su representación ortográfica:

Ce n'est qu'au XVI^e siècle cependant qu'apparaît avec régularité dans certaines classes de mots, au lieu de *we*, l'*e* simple (ne pouvant plus par conséquent devenir *wa*). La langue moderne l'a définitivement adopté et écrit *ai* au lieu de *oi* (orthographe proposée par Berain dès 1675, puis défendue avec ténacité par Voltaire, admise par l'Académie seulement en 1835): 1^o dans les terminaisons de l'imparfait et du conditionnel, *portait*, *porterait*, etc.; 2^o dans certains noms de peuples, *Français*, *Anglais*, *Polonais*, etc. [...]; 3^o dans une série de mots comme *monnaie* (afr. *monnoie* = moneta) [...].

Así pues, *monnoie* tiene una terminación ortográfica que incluye el diptongo *oi*, aún vigente en francés en la segunda mitad del XVII, al cual le corresponde, en este mismo siglo, la pronunciación [ɛ], que acabó por desplazar a la articulación [wɛ]¹⁰. Por lo tanto, *Blaye* y *monnoie* forman una rima en [ɛ], que habría que situar probablemente en la mencionada época.

Hay otro ejemplo en *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*:

Quand nous fûmes au Mont-Etuves,
 Avions grand *froid*,
 Ressentîmes si grande froidure,
 Que j'en *tremblois*

(Anónimo, 1718: 7, vv. 97-100).

Del diptongo *oi* en *tremblois* (< *tremulabam*¹¹) cabe decir lo mismo que se ha comentado acerca de *monnoie*. Además, la rima con *tremblois* exige que en *froid* (< *frigidu*) le

¹⁰ La pronunciación [wɛ] debió mantenerse hasta finales del siglo XVII (Andrieux-Reix y Baumgartner, 1990: 95).

¹¹ La terminación *-abam* de pretérito imperfecto debió evolucionar, aún en latín, a *-ebam*, con una *e* cerrada y tónica en posición libre, al igual que la de *moneta* (Andrieux-Reix y Baumgartner, 1990: 92-96).

corresponda al diptongo ortográfico *oi* una pronunciación [wɛ], considerada en la época clásica como la única admisible, junto con [œ] (Bourciez, 1982: 72). Por lo tanto, *froid* y *tremblois* han de rimar igualmente en [ɛ]. Por otra parte, teniendo en cuenta que la articulación actual en [wa]¹² no se generalizó ni empezó a ser aceptada por los académicos hasta el siglo XVIII (Bourciez, 1982: 72), cabe creer aquí también que la rima *froid* / *tremblois* es más propia del XVII.

La *Chanson du devoir des Pèlerins* proporciona la siguiente rima:

Délaissant Pere & Mere,
Et Parens & Amis,
Pour mériter la gloire,
Ainsi qu'il est promis

(Anónimo, 1718: 20, vv. 109-112).

Con *Mere* / *gloire* se da la misma situación que con *froid* / *tremblois*, en lo que respecta a la rima en [ɛ]¹³. El diptongo *oi* de *gloire* no procede de la *e* latina, cerrada y tónica en posición libre, ya que *gloire* proviene del préstamo latino medieval *gloria*. Pero su evolución a partir de comienzos del siglo XIII será la misma que la que se dio en *froid* (Bourciez, 1982: 91-92 y 184). Además, al igual que en esta palabra, la rima con *Mere* indica que *oi* tiene que pronunciarse [wɛ]. Por otra parte, hay que añadir aquí que la ortografía de *Mere* y de *Pere* no incluye aún el acento grave, que fue reclamado por los gramáticos a partir del siglo XVII y que no se impuso para este tipo de palabras hasta el XVIII (Bourciez, 1982: 56). Este hecho lleva también a creer que el texto de la *Chanson du devoir des Pèlerins* es del siglo XVII.

Asimismo, los datos fonéticos y ortográficos expuestos invitan a situar en el siglo XVII la escritura de los textos de las canciones. Además, se da el hecho de que *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin*, única canción sin este tipo de rima, presenta la misma peculiaridad ortográfica que se acaba de advertir en la *Chanson du devoir des Pèlerins*: «Adieu mon pere, adieu ma mere» (Anónimo, 1718: 28, v. 17).

Se debe añadir a estas consideraciones la valoración de un elemento de contenido que puede ser muy aclaratorio. En las canciones de itinerario aparece una estrofa sobre la región de la Saintonge, en la que se dice que el paso de los peregrinos por allí es desagradable, incluso peligroso. En *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* (vid. *supra*) y en *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques o des Parisiens* se habla del mal comportamiento de los hugonotes. Este último canto se dice así:

Nous nous mîmes à cheminer

¹² Desde el final de la Edad Media *oi* presentará también una pronunciación [oa] que se transformará después en [wa], de acuerdo con lo que fue una de las líneas de evolución del diptongo fonético medieval *oe* (procedente de la *e* latina, cerrada y tónica en posición libre). Vid. Bourciez (1982: 71-72).

¹³ Indudablemente, la vocal tónica de *Mere* (< *matre*) ha tenido una evolución desde el latín muy distinta de las correspondientes a las otras cuatro palabras mencionadas. Vid. Bourciez (1982: 55).

Droit à Paris pour nous rendre:
 C'est pour la Saintonge passer,
 Prions Jésus qu'il nous défende
 Des ennemis par sa puissance,
 Ceux qui voudroient par hérésie,
 Empêcher nos bons désirs

(Anónimo, 1718: 10, vv. 17-23).

Ambas creaciones remiten a las movilizaciones de los hugonotes en las Guerras de Religión (1562-1598) y también, ya en el siglo XVII, en las guerras de Rohan (1621-1625)¹⁴. Su violencia iconoclasta llegó a afectar al culto jacobeo en Francia¹⁵. En el segundo de estos conflictos la Saintonge tuvo una presencia muy importante, con los levantamientos protestantes que allí se produjeron. Es probable que las estrofas de las dos canciones se refieran a tal circunstancia, la cual ejerció sin duda la suficiente impresión negativa en los fieles al apóstol Santiago como para que se le hiciera un hueco en estas composiciones. Como se ha visto, los cantos fueron escritos, probablemente, en el XVII. Pero es razonable creer que tuvieron que ser concebidos con bastante anterioridad, para llegar de este modo a ser conocidos por los peregrinos. Aunque, por otra parte, las revueltas de la Saintonge no quedaban muy lejos en el tiempo. Eran un recuerdo aún fresco para el viajero jacobeo, y por ello cabe pensar que su presencia en las canciones de itinerario suscitaría interés para comprar el libro en el cual fueron editadas. Se debe mencionar aquí otra canción de itinerario, conservada en lengua occitana: la *Complainte des Pèlerins d'Aurillac*, que se remontaría a los siglos XIV o XV¹⁶. En ella se alude a etapas como Bayona, Burgos, Vitoria, León o Ribadeo, con comentarios semejantes a los que se hacen en los cantos del mismo tipo incluidos en *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*, como, por ejemplo *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* (Beaufrère, 1978: 57):

¹⁴ Olivier Christin señala a este respecto: «Peu de régions échappent à ces grandes flambées, au point que toute description exhaustive ou chronologique se heurte à d'importants obstacles, d'autant plus que le rythme de destructions ne suit qu'approximativement la complexe alternance d'édits de pacification et de reprise ouverte des hostilités qui caractérise la période: un iconoclasme chronique, plus ou moins virulent, sévit au moins jusqu'au milieu des années 1580, sinon plus tard. L'iconoclasme protestant ne disparaît pas avec le siècle: en 1621, les guerres de Rohan sont ainsi l'occasion d'une résurgence spectaculaire» (1991: 77-78).

La tercera canción de itinerario, *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques*, alude a la Saintonge como una región llena de bondades, pero peligrosa por culpa de los ladrones que roban a los peregrinos. No se nombra a los hugonotes ni a sus acciones destructivas. Tal vez esto se explique como una confusión, en la misma estrofa, entre dos realidades distintas, ambas amenazantes para los viajeros piadosos: las revueltas protestantes y los salteadores de caminos. Aunque también podría hacerse referencia a abusos sufridos a manos de los hugonotes: «Quand nous fûmes en la Saintonge, / Le meilleur pays de monde; / Mais il y a des méchantes gens, / Ils s'en vont sur les passages, / Pour nous voler notre argent» (Anónimo, 1718: 31, vv. 11-15).

¹⁵ Vid. Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Ríu (1949, vol. 1: 111-112) y Jacomet (1995: 101-103).

¹⁶ Vid. Beaufrère (1978: 60) y Nelli (1980: 87-88). Nelli editó este canto con el título *Canso dels pelgrins de San Jac*. Vid. 1980: 87.

A Burgos, la frairia
 Mirific avent nos amòstra
 En la glèisa! pro temor!
 Un crist suda sa sudor.
 [...]
 En la vila de Leon,
 Cridèrem una cançon;
 E las dònas per abundança
 Vaun auzir los filhs de França
 (Beaufrère, 1978: 50, vv. 33-40)

Quand nous fûmes à Burges en Espagne,
 Hélas! mon Dieu,
 Nous entrâmes dedans l'Eglise
 Pour prier Dieu,
 Les Augustins nous ont montrés
 Un grand miracle,
 De voir le Crucifix suer,
 C'est chose véritable.
 Quand nous fûmes dedans la Ville,
 Nommée Leon,
 Nous chantâmes tous ensemble
 Cette Chanson;
 Les Dames sortoient des maisons
 En abondance,
 Pour voir chanter les Pèlerins,
 Les enfans de la France
 (Anónimo, 1718: 6-7, vv. 73-88)

La existencia de esta *Complainte des Pèlerins d'Aurillac* lleva a suponer que debieron existir versiones anteriores de los cantos de itinerario estudiados en el presente trabajo, las cuales habrían sido creadas en la Edad Media (Beaufrère, 1978: 57-60). Obviamente, en ellas no podía hablarse de acontecimientos como los de las guerras de Rohan. Éstos se añadirían posteriormente, como una especie de actualización de los contenidos de unas composiciones que consiguieron mantenerse vivas a lo largo del tiempo, en el seno del acervo oral jacobeo. Podría detectarse aquí el influjo de la reacción que se dio en el siglo XVI en contra de la difusión y aceptación de los salmos hugonotes, y que llevó a la creación de salmos y cánticos de inspiración católica (Davenson, 1944: 55). Se aprovecharía una canción de peregrinación antigua para introducir en ella una crítica contra los protestantes. Se trataría de un ataque tanto más cargado de intención cuanto que la temática general del canto, el viaje piadoso para visitar un santuario, fue un fenómeno claramente denostado y rechazado por la Reforma. Es lógico suponer, pues, que el éxito editorial de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* estaría vinculado en buena medida a la popularidad que hubiesen alcanzado dichos cantos gracias al peso de la tradición, y también que pudo contribuir algo la influencia de la actualidad o, cuando menos, de la historia reciente de Francia. Además, la puesta por escrito de estas composiciones en el francés de la época lleva a pensar que, posiblemente, fueron recopiladas expresamente para su edición en dicho libro, y que su expresión en un idioma moderno, sin arcaísmos ni dialectalismos, facilitaría su venta a un público numeroso.

Todo esto concuerda con la hipótesis del barón de Bonnault d'Houët, según la cual *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* sería una reimpresión de una obra aparecida a mediados del siglo XVII. En su edición del relato de peregrinación jacobea titulado *Voyage d'Espangne* y escrito por Guillame Manier en 1736, Bonnault d'Houët incluye en apéndice

una relación de las reliquias conservadas en la catedral de Santiago, tomada precisamente de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*. A la vista tanto de las reliquias que contiene dicha lista como de las que carece, Bonnault d'Houët propone la época mencionada para ubicar cronológicamente una posible edición anterior de este libro:

Il est à remarquer que ce mémoire ne fait aucune mention des reliques conservées dans les chapelles de création plus récente, notamment dans celle *del Pilar* fondée à la fin du XVII^e siècle, ou dans celle de *Pedro Carillo*, (1664). Le petit livre, dont nous avons sous les yeux une réimpression de 1718, était donc antérieur à la seconde moitié du XVII^e siècle. D'un autre côté, d'après D. J. Zepedano, les reliques disséminées dans l'église n'ont été réunies dans la chapelle du Trésor qu'en août 1641. Le mémoire des reliques, qu'on vient de lire, a dû être rédigé après cette date. Ce serait donc sur un ouvrage datant du milieu du XVII^e siècle, qu'aurait été faite la réimpression de 1718 (Manier, 1890: 196).

3. Estrofas

El estudio de la organización estrófica permite distinguir en estas seis canciones dos grupos. Esta diferenciación se establece según el criterio compartido por dos estudiosos de la canción popular francesa: George Doncieux y Henri Davenson. Ambos coinciden en afirmar que, desde un punto de vista formal, existen dos tipos de canciones: la *ronde*, destinada al baile, y la *complainte*, concebida solamente para ser entonada. El elemento que identifica de manera inequívoca a la primera es la presencia del estribillo (*refrain*):

Une seule distinction, au point de vue de la forme, est à faire [entre les chansons populaires]; distinction d'une importance capitale, qui partage tous les chants traditionnels, les lyrico-épiques aussi bien que ceux d'un autre genre, en deux groupes affectés à des destinations différentes: ou bien le chant est fait pour accompagner la danse, et c'est alors une ronde ou chanson à danser [...]; ou bien il doit simplement être dit par la fileuse à la veillée, par le soldat pendant la marche, par le chemineau sur un seuil de porte, par le laboureur en plein champ, et nous lui réservons le nom de complainte. Une chanson à danser se reconnaît du premier coup d'œil à un signe infallible: c'est le refrain, cet élément fixe, qui traverse et relie ensemble, tel qu'un fil continu, la série variée des couplets. Partout où un refrain apparaît il y a danse; et réciproquement, si le refrain manque, la chanson est une complainte (Doncieux, 1904: XIX)¹⁷.

¹⁷ «Nos chansons se classent en deux catégories: les *complaintes* ou récits continus (soit que les couplets se suivent, soit qu'ils s'enchaînent en reprenant le dernier vers du couplet précédent) et les *rondes* ou chansons à danser que caractérise la présence d'un refrain» (Davenson, 1944: 17).

Así, por una parte están los tres cantos de itinerario, *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*, *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* o *des Parisiens* y *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques*. Como ya se ha dicho antes, todos ellos presentan estribillo. Éste aparece en toda su extensión al comienzo, justo detrás de la primera estrofa. Después, únicamente se incluyen sus dos primeras palabras, seguidas de la abreviatura *Éc.*, entre estrofa y estrofa, para indicar que debe repetirse al término de cada una de ellas. Su extensión varía de una composición a otra, ya que (como se ha indicado anteriormente) en la primera es de seis versos, en la segunda de tres y en la tercera de cuatro. Los tres estribillos se caracterizan por su naturaleza de plegaria y por expresar básicamente el mismo contenido: el deseo de poder llegar a ver cara a cara, más allá de la vida terrenal, al apóstol Santiago, además de a Dios y a la Virgen María. Así se ha podido comprobar antes en *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* (vid. *supra*) y así se aprecia también tanto en *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* o *des Parisiens*: «Prions Jesus-Christ par sa grace, / Que nous puissions voir face à face / La Vierge & S. Jacques le grand» (Anónimo, 1718: 9¹⁸), como en *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques*:

Nous prions la Vierge Marie,
Et son cher enfant,
Qu'il nous fasse la grace
De voir S. Jacques le grand

(Anónimo, 1718: 30)

Esta última composición presenta al final una estrofa (anteriormente mencionada en relación con la rima) que podría considerarse como un segundo estribillo¹⁹. Sin embargo, su posición en la canción le confiere una función consistente más bien en aportar una conclusión que resume algunos de los principales aspectos que constituyen la vida del peregrino durante su viaje:

Ma Calebasse ma Compagne,
Mon Bourdon, mon Compagnon,
La Taverne m'y gouverne,
L'hôpital c'est ma maison

(Anónimo, 1718: 34 vv. 91-94)

Sin embargo, ninguna de estas canciones fue concebida para ser bailada y no pueden ser identificadas como *rondes*. Ya se ha indicado cuál era su finalidad en relación con la actividad de la peregrinación. Hay que señalar aquí que los peregrinos solían viajar más frecuentemente en grupo, por razones obvias de seguridad y ayuda mutua, y también para hacer el trayecto más llevadero. Si durante el mismo surgía la ocasión o el deseo de cantar,

¹⁸ Debido a la particularidad que caracteriza a los estribillos, en lo que respecta a su posición en las canciones de itinerario (repetición después de cada estrofa, presencia abreviada en los textos escritos), se ha considerado más adecuado no incluirlos en la numeración de los versos.

¹⁹ Camille Daux (1899: 34) la identifica en su edición como «AUTRE REFRAIN».

todos los compañeros lo harían seguramente de forma colectiva, improvisando una especie de coro:

Chants et musique sont de règle sur le chemin de Compostelle. [...] Les pèlerins «à la coquille», qui font à pied la route jacobite, ont l'air de mendiants ou de vagabonds, mais ce sont aussi des jongleurs. Les gens accourent pour les écouter quand ils chantent [...]. C'est pour des motifs différents qu'ils unissent leurs voix, ceux qui font route vers Compostelle, simples dévots, pèlerins qui sollicitent une grâce, pénitents. Peut-être ces derniers sont-ils les plus nombreux. L'habitude de se grouper entre gens d'une même paroisse, localité ou nation favorisait le chant collectif, qui était souvent comme un *conductus* paraliturgique, en latin ou en langue vulgaire (Filgueira Valverde, 1985: 184)

En tal situación, si se interpretaba una canción de itinerario, y dada la organización estrófica que caracteriza a esta clase de creaciones y que se acaba de describir, es probable que el canto se ordenase en función de dicha estructura. De este modo, no sería extraño que un peregrino entonara cada una de las estrofas y que los demás le contestaran con el estribillo. Seguirían así una de las dos formas de canto por parte de los peregrinos señaladas por José Filgueira Valverde²⁰: «Il y aurait eu des chansons auxquelles tous participaient, sous la forme d'hymnes ou de séquences. Nous en conservons plusieurs vestiges et certaines restent actuelles. A l'occasion de ces chants, le pèlerin le plus doué pour la voix ou la mémoire entonnait les strophes, les autres lui répondant par le refrain» (1985: 184).

Las siguientes palabras de Carlos Villanueva, a propósito precisamente de *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*, vienen a corroborar que las canciones de itinerario habían sido compuestas para ser interpretadas de la forma que se acaba de indicar:

Sigue un sistema alternado *estrofa/estribillo* muy adecuado para ayudar a la memorización de una larga tirada de versos ya que la respuesta del estribillo viene anunciada por la estrofa del solista, con un discurso musical reiterativo de dos secciones aabb' y adecuado para la inmediata memorización de esta detallada guía de viaje cuyos ecos han llegado hasta hoy mismo (1993: 160)²¹.

Por otra parte, *Histoire arrivée à deux Pèlerins*, la *Chanson du devoir des Pèlerins*, y *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin* comparten el rasgo de carecer de estribillo. Por lo tanto, habría que calificarlas más bien como *complaintes*. La naturaleza narrativa de la primera y el carácter expositivo propio de las otras dos

²⁰ En cuanto a la otra modalidad de canto indicada por José Filgueira Valverde, este comenta lo siguiente: «La distribution en deux chœurs se répondant avec des variations aurait ouvert la voie à une disposition métrique dominée par les parallélismes, les enchaînements et les refrains» (1985: 184).

²¹ Se hace necesario aquí disentir de la afirmación acerca de la disposición de las rimas (*aabb*), pues, como se ha visto más arriba, *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* sigue en sus estrofas una organización diferente.

no invitan precisamente a la inclusión de un estribillo, ya que ello entorpecería la necesaria continuidad del discurso. Aun así, no deja de ser cierto que la última de estas canciones presenta tres estrofas muy semejantes entre sí, tanto en la forma como en la significación, y que también se parecen mucho a los estribillos de los cantos de itinerario. Una se sitúa al comienzo, justo después de la primera estrofa:

Vive Jesus, Vive Marie,
Prions le Sauveur maintenant,
Qu'il nous fasse à tous la grace
D'aller à S. Jacques le grand

(Anónimo, 1718: 27, vv. 5-8)

La segunda aparece, aproximadamente, hacia la mitad:

Je prierai la Vierge Marie,
Et Jesus-Christ son cher enfant,
Qu'il nous fasse à tous la grace
D'aller à Saint Jacques le Grand

(Anónimo, 1718: 28-29, vv. 29-32)

La tercera pone fin a la canción:

Nous prions la Vierge Marie,
Et Jesus-Christ son cher enfant,
Qu'il nous fasse à tous la grace
D'aller à S. Jacques le grand

(Anónimo, 1718: 29, vv. 49-52)

De todas formas, no sería correcto considerar ninguna de ellas como estribillo. Si alguna lo fuera, aparecería expuesta de la misma forma que en los cantos de itinerario. Tal cosa no sucede. Además, hay que tener en cuenta el tema fundamental de la creación, el abandono de la vida mundana por el caballero que desea dedicarse a la vida conventual e iniciar así una nueva peregrinación de tipo interior. La última etapa de este viaje sería la salvación eterna, vista como una Compostela celestial situada más allá de la muerte. Estas estrofas cumplen probablemente la función de resumir la significación del canto, y por ello su situación en él no parece casual. La primera lo hace a modo de anuncio, la segunda vendría a ser un recordatorio o una forma de insistir en dicha temática y la tercera constituye una especie de conclusión y de plegaria final²². No obstante, nada de esto impide ver

²² Esta función de plegaria final también la cumplen los estribillos de las tres canciones de itinerario, cuando son entonados al término de las mismas. La última estrofa de la *Chanson du devoir des Pèlerins* y de *Histoire arrivée à deux Pèlerins* desempeñan igualmente este cometido. *Chanson du devoir des Pèlerins*: «Prions Dieu par sa grace / Nos prières ouir; / Là sus au Ciel nous fasse / Après la mort jouir / De sa vision sainte, / Et que par son amour / Vivions selon sa crainte, / Jusques au dernier jour» (Anónimo, 1718: 22, vv. 169-176). *Histoire arrivée à deux Pèlerins*: «Nous prions Dieu dévotement, / Et Monsieur S. Jacques le grand, / Qu'un jour avec les Archanges / Nous puissions chanter hautement; / Et crier tous ensemblement, / Vive Jesus, le Roi des Anges» (Anónimo, 1718: 26-27, vv. 84-89).

en la presencia de las tres estrofas el producto de una cierta influencia procedente de los estribillos de las canciones de itinerario, debido a la mencionada semejanza entre unas y otros.

Cabe pensar que estas tres canciones, a causa de la ausencia de estribillo y de su carácter narrativo o expositivo, se prestarían más fácilmente a ser entonadas por los peregrinos de forma colectiva, sin distinguir entre solista y coro.

En cuanto a los tipos de estrofas utilizados en estas seis canciones, hay que indicar que se da una cierta variedad. *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* y *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques o des Parisiens* presentan diecisiete estrofas de ocho versos (además de sus respectivos estribillos), mientras que la *Chanson du devoir des Pèlerins* se compone de veintidós estrofas de idéntica extensión. Como ya se ha indicado, esta última creación se ajusta de manera muy regular al esquema de cuatro rimas *ababcdcd*. Dado que entre los cuatro primeros versos y los cuatro siguientes no existe ninguna ligazón establecida por la rima (al contrario de lo que ocurre en buena parte de las estrofas de *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* y de *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques o des Parisiens*), podría decirse, siguiendo a Maurice Grammont (1978: 85), que cada una de sus estrofas son en realidad «deux strophes de quatre vers rapprochées typographiquement». Philippe Martinon coincide en señalar que esta clase de octava viene a ser en realidad un par de cuartetos yuxtapuestos:

L'élimination de la rime quadruple devait évidemment changer le huitain *abab bcbc* en un double quatrain croisé à quatre rimes, *abab cded*, avec césure naturelle au milieu. Malheureusement, en faisant disparaître le lien qui unissait les quatrains, on supprimait l'unité de la strophe: deux quatrains juxtaposés font toujours deux quatrains (1969: 333).

Y es que, como dice Théodore de Banville, con la rima se construye la estrofa:

Pour qu'une Strophe existe, il faut qu'elle soit faite, c'est-à-dire qu'on ne puisse pas en séparer les parties sans la briser, sans la détruire complètement.

Si une Strophe est combinée de telle façon qu'en la coupant en deux on obtienne deux strophes, dont chacune sera individuellement une strophe complète, elle n'existe pas en tant que strophe. [...]

Que faudrait-il pour que cette strophe existât? – Il faudrait que les quatre premiers vers fussent soudés aux huit derniers par un arrangement de rimes tel qu'on ne puisse séparer ces deux parties sans laisser dans l'une ou l'autre un vers privé de sa rime, c'est-à-dire sans avoir détruit, tué la strophe elle-même, puisqu'en français il n'y a pas de vie poétique sans la rime [Banville se ha servido aquí, para ilustrar sus palabras, de una estrofa de doce versos, tomada del poema *Napoleón II* de Victor Hugo; por eso habla de «quatre premiers vers» y de «huit derniers»] ([1872]: 140-142).

Dicho de otro modo, una estrofa

se définit donc, dans l'ordre phonique, comme *un groupe de vers formant un système complet d'homophonies finales*. On disait traditionnellement: «un système de *rimes* complet». [...]

Il faut donc, pour qu'il y ait strophe, que chaque fin de vers trouve une ou plusieurs fois, selon un mode d'agencement perceptible, sa correspondance phonique, jusqu'à clôture du système par réponse de tous les échos appelés, différés par d'autres appels et progressivement obtenus (Mazaleyrat, 1990: 84).

Esta división de la octava en dos cuartetos se aprecia de forma más clara en ocho estrofas de la *Chanson du devoir des Pèlerins*, ya que no se establece ninguna unión sintáctica entre las dos mitades de cada una de ellas. Los signos de puntuación sirven para subrayar esta diferencia, lo cual no quiere decir, desde luego, que estas estrofas no presenten en su interior una clara unidad de sentido. La siguiente es un buen ejemplo de ello:

N'apprehendons pas la peine,
Ni le labeur aussi,
Car ce n'est chose vaine,
De travailler ainsi;
Si vous désirez vivre
Au Ciel heureusement,
Les peines il faut poursuivre
De votre sauvement.

(Anónimo, 1718: 19, vv. 97-104)

El tipo de octava presente en la *Chanson du devoir des Pèlerins* fue cultivado sobre todo en los siglos XVI y XVII. Vino a ocupar el lugar de la octava con rima cuádruple, más utilizado de la Edad Media (Martinon, 1969: 329-338). Esto no deja de ser otro argumento a favor de situar cronológicamente la redacción de las seis canciones y la primera edición de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* en la época anteriormente indicada.

Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques tiene también diecisiete estrofas (sin contar el estribillo y la estrofa final): catorce de ellas tienen cinco versos, dos tienen siete y una tiene seis.

No hay que pasar por alto el hecho de que las tres canciones de itinerario presentan el mismo número de estrofas. Esto puede sin duda explicarse por la gran similitud de sus contenidos. Aunque también hay entre ellas claras diferencias en este aspecto, las tres describen recorridos prácticamente idénticos desde Francia hasta Santiago de Compostela, pues coinciden en la mayor parte de sus etapas. En realidad, tanto *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* o *des Parisiens* como *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* son, seguramente, dos versiones de *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*. Hay que tener en cuenta que esta última conoció una gran difusión, lo cual sin duda propició la aparición de un gran número de creaciones similares. A este respecto, Goicoechea Arrondo (1971: 109)

señala sobre dicha canción que «se trata de un canto “itinerante” que sirvió de modelo a otras muchas variantes que se hallan por diversas naciones, especialmente a una muy conocida titulada “Los Parisinos”».

Histoire arrivée à deux Pèlerins tiene quince estrofas, de las que catorce son de seis versos y solamente una es de cinco.

Por último, *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin* se compone de trece estrofas de cuatro versos.

4. Métrica, contenidos y funciones

Como ya se ha señalado, se da un predominio del uso del verso octosílabo en las canciones estudiadas, con la excepción de la *Chanson du devoir des Pèlerins* (que se compone de versos heptasílabos y hexasílabos alternados). Doncieux afirma que el verso octosílabo es el más utilizado en la canción popular francesa, mientras que los de seis y siete sílabas tienen una presencia mucho menor (Doncieux, 1904: XV-XVI). Por lo tanto, puede decirse que la *Chanson du devoir des Pèlerins* se aleja en este aspecto de la versificación habitual en esta clase de creaciones.

En lo concerniente a la rima de estas composiciones, el predominio de la asonancia, así como la propia irregularidad de su presencia, constituyen rasgos propios de las canciones populares. Tanto Doncieux (1904: XIII-XIV) como Davenson (1944: 17) señalan que la rima asonante es un elemento constante y, por lo tanto, claramente identificador de esta clase de creaciones. Asimismo, Davenson (1944: 16) viene a afirmar que las incorrecciones y torpezas a las que puedan dar cabida forman parte de su naturaleza y de su encanto y que, precisamente como tales, resultan atractivos:

Nous avons aimé, dans nos chansons, les archaïsmes, les gaucheries, maladresses involontaires, ces impropriétés d'expression où nous plaçons la «naïveté», et jusqu'à l'état délabré dans lequel nous sommes quelquefois parvenus ces textes, mutilés ou déformés par la tradition orale: il arrive que les lacunes, les trous dans la suite des idées, engendrent des associations d'idées mal coordonnées qui laissent une singulière impression d'irrationnel, de fantastique, de mystère poétique.

Por lo tanto, la coexistencia de rimas asonantes y consonantes en *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* o *des Parisiens* podría ser producto de falta de cuidado en su disposición métrica. Por ello, en cuanto imperfección, no dejaría de ser una muestra de su carácter igualmente popular.

La tendencia a una mayor frecuencia de uso de las rimas consonantes, que se aprecia tanto en *Histoire arrivée à deux Pèlerins* como en *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin*, demuestra que sus anónimos autores procuraron tener un mayor esmero en la labor de versificación. Este cuidado es mucho mayor en la *Chanson du devoir des Pèlerins*.

La disposición de las rimas en cada estrofa de las distintas canciones también puede ser considerada reveladora en este sentido. Las tres canciones de itinerario son sin duda las más irregulares. En cambio, la tendencia al orden es mucho mayor en *Histoire arrivée à deux Pélerins*, mientras que en la *Chanson du devoir des Pélerins* y en *Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, et s'est rendu Capucin* el rigor es prácticamente total.

Curiosamente, la mayor parte de los seis cantos presenta una distribución estrófica que no puede calificarse de típicamente popular. En este sentido, Davenson (1944: 17) señala lo siguiente: «Les dimensions limitées de la mélodie imposent aux unes et aux autres [complaintes y rondes] la forme strophique du couplet: rarement celui-ci atteint jusqu'à six vers (c'est déjà sous une influence savante) quatre souvent, trois plus rarement, le plus souvent deux ou même un seul». Doncieux (1904: XVI-XVIII) coincide aquí con Davenson, aunque precisa que no hay ejemplos de estrofas de cinco versos.

Por lo tanto, siguiendo a este investigador, hay que señalar que *La Grande Chanson des Pélerins de Saint Jacques, Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques* o *des Parisiens* y *Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques* se componen de dos tipos de estrofas (de ocho versos en el caso de las dos primeras canciones y de cinco en el de la tercera) sin presencia en el conjunto de la canción popular francesa.

Como ya se ha dicho, las estrofas de *Histoire arrivée à deux Pélerins* son en su mayoría de seis versos y siguen sobre todo el esquema *aabccb*, en el cual *bb* forman rima masculina y *cc* rima femenina. Según señala Doncieux (1904: XVIII), esta estrofa y esta disposición de las rimas sí se da en la canción popular francesa, aunque con versos de cinco sílabas y no de ocho.

Es necesario recordar aquí que la *Chanson du devoir des Pélerins* se compone de veintidós estrofas de ocho versos, pero que cada una de ellas podría dividirse en dos estrofas de cuatro versos claramente diferenciadas por la rima cruzada (con alternancia de femeninas y masculinas). Las estrofas de *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin* son igualmente de cuatro versos con rimas cruzadas (alternando también femeninas con masculinas). Doncieux (1902: XVIII) afirma que el tipo de estrofa de cuatro versos más utilizada en la canción popular francesa es «le quatrain, composé de vers égaux, à rimes plates généralement masculines (*aabb*)», y añade:

La chaîne régulière des couplets masculins et féminins se rencontre aussi dans des pièces de date plus récente. Le quatrain d'octosyllabes masculins, assonant deux à deux, avec tendance à l'accentuation de la 4^e syllabe, constitue la plus ancienne des formes strophiques connues de la poésie française [...]. Elle s'est maintenue jusqu'aux temps modernes dans la rythmique populaire (Doncieux, 1902: XVIII).

En consecuencia, estas dos últimas composiciones tampoco tienen estrofas de cuatro versos que se ajusten a la descripción de Doncieux que se acaba de exponer.

No deja de resultar llamativo el hecho de que las tres canciones menos elaboradas, con una métrica más imperfecta y descuidada, sean las de itinerario, es decir, las que presen-

tan unos contenidos de carácter informativo y tienen por ello mismo una funcionalidad práctica mucho más acusada. Se trata de composiciones básicamente utilitarias. Fueron concebidas como unas guías para el peregrino, basadas en la experiencia previa de otros viajeros que conocieron personalmente la aventura de ir a Compostela. No carece de lógica pensar que sus autores debieron considerar prioritaria la correcta transmisión de información sobre la perfección formal. Su maestría poética, más bien escasa, quedaba claramente puesta al servicio de la comunicación de contenidos. Es posible que se tratara de peregrinos de condición social y cultural humilde.

En cambio, las otras tres canciones, en las cuales se aprecia un cuidado mayor de la construcción poética, desarrollan temas sin interés pragmático (narración de un milagro, reflexión moral y espiritual). Se diría que quienes las compusieron no solamente tenían más formación literaria, sino también religiosa. Hay que tener en cuenta que en *Histoire arrivée à deux Pèlerins* podría existir la influencia de uno de los milagros de Santiago contenidos en el libro segundo del *Liber Sancti Jacobi* (1135-1139), en lo que respecta al tema de la amistad y la ayuda entre peregrinos que caminan juntos a Compostela²³. Además, tiene como antecedente literario en francés un relato milagroso del siglo XIV, que se titula *Le Dit des .iiij. pommes* y que forma parte de una recopilación de narraciones de la misma naturaleza, escritas por Jehan de Saint-Quentin²⁴. Nada impide creer que el autor de este canto podría haber tenido conocimiento estas obras de carácter piadoso. En la *Chanson du devoir des Pèlerins* se da una importante presencia del elemento metafórico, al servicio de su finalidad moralizadora. Así se aprecia en varias de sus estrofas, relativas a la actitud y al comporta-

²³ Dicho relato es el cuarto de los veintidós que forman parte de este segundo libro. En él se narra cómo treinta peregrinos de Lorena van a Compostela. En el puerto de Ciza, en los Pirineos, cae enfermo uno de ellos y es abandonado por sus compañeros. Sólo uno permanece a su lado hasta que muere. El apóstol Santiago aparece poco después y lleva en su caballo a los dos peregrinos hasta el Monte del Gozo. Allí el muerto es enterrado. Más adelante, el vivo se encuentra con los otros romeros en León, les cuenta el extraordinario suceso y les insta a que hagan penitencia. Su título en la versión en castellano del *Liber Sancti Jacobi* es *De los treinta loreneses y del muerto a quien el Apóstol llevó en una noche desde los puertos de Cize hasta su monasterio*. Vid. Anónimo (1951: 336 y 344-346).

²⁴ *Le Dit des .iiij. pommes* se compone de dos partes claramente distintas. Solamente la primera de ellas presenta una historia relacionada con lo jacobeo. Un hombre anciano y enfermo pide a su hijo que cumpla por él su promesa de ir a Compostela. Le entrega tres manzanas para comprobar la bondad de sus posibles compañeros viaje. Tras dos encuentros en los que el muchacho ofrece sus manzanas a personas que no las comparten con él, conoce a otro viajero más generoso. Cuando llegan a una ciudad, se alojan en albergues distintos. El joven es robado y asesinado por la noche, a manos de la mujer del posadero y de un compinche. A la mañana siguiente, su acompañante llega a la posada y no lo ve. Le dicen que se ha ido, pero él no se lo cree. Ayudado por un juez, encuentra en el establecimiento el cadáver de su amigo. Los criminales son detenidos. El peregrino vivo, obedeciendo a una voz celeste, prosigue su camino hasta Santiago, llevando con él el cuerpo del chico. Al llegar allí, éste vuelve a la vida, gracias a Dios y a Santiago. Vid. Jehan de Saint-Quentin (1978: XXXII-XXXVIII y 26-38), Vázquez de Parga, Lacarra, Uría Rúa (1949, vol. 1: 519-525).

miento que el peregrino debe mantener en el camino. Sirvan como ejemplo las dos siguientes:

Ruminant du voyage,
 Ce qu'il contient en soi,
 J'aurai en ce passage
 L'ame de vive foi,
 Le bâton d'espérance,
 Ferré de charité,
 Revêtu de constance,
 D'amour & chasteté.
 [...]
 J'avois perdu mon Maître,
 Mais je l'ai recouvert:
 Avec lui je veux être,
 Parce qu'il m'a couvert
 Du manteau de bonnes œuvres,
 Me donnant ses trésors,
 Que je porte à toute heure,
 Tant dedans que dehors

(Anónimo, 1718: 17-18, vv. 41-48 y 57-64)

En *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin* también aparece la metáfora, por cuanto se menciona el viaje a Santiago como el desarrollo de una nueva vida para el caballero, volcada en el servicio a Dios. Se expresa un claro contraste entre la anterior existencia mundana del caballero y su futuro, orientado a la devoción:

Adieu le musc, adieu bel ambre,
 Le fard & toutes les senteurs,
 Je vous quitte sans plus attendre,
 Pour servir Jesus mon Sauveur

(Anónimo, 1718: 29, vv. 33-36)

Se trata, pues, de tres composiciones que presentan algo más de complejidad temática y formal que los cantos de itinerario. Sus autores podrían haber sido clérigos, sin un gran talento poético²⁵, pero aun así interesados por dar una expresión algo más bella a aspectos espirituales de la peregrinación jacobea.

5. Conclusión

El estudio de la métrica de las seis canciones incluidas en *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* constituye sin duda un medio eficaz para intentar determinar su naturaleza

²⁵ En relación con las imperfecciones formales de las seis canciones aquí estudiadas y la escasa valía poética de sus autores, vid. Socard (1865: 73) y Daux (1899: 9-12).

culta o popular, así como la época en que debieron ser escritas. Aunque, como se ha podido ver, ha habido que tener muy en cuenta otros aspectos de importancia innegable.

Su inclusión como componente principal de este libro, manifestación concreta de la *Bibliothèque Bleue*, permite suponer que sus editores pretendían darles una notable difusión. De hecho, son ellas las que dan título a la obra. Es probable que se buscara acceder a un público en cierto modo *especializado*, al estar formado sobre todo por peregrinos de Compostela, pero también relativamente amplio (los viajes desde Francia para rendir culto al apóstol Santiago siguieron siendo frecuentes en los siglos XVII y XVIII) y, en gran medida, de condición económica modesta (por lo barato de esta clase de libros).

La heterogeneidad de estas composiciones, tanto en lo que concierne a la métrica como en lo relativo a la temática y a la funcionalidad, lleva a suponer que el público receptor en el que pensaban quienes las recopilaron para incluirlas en el libro era igualmente variado en cuanto a su cultura e inquietudes. Es posible que establecieran una distinción entre un sector mayoritario de nivel social y cultural bajo y otro con una formación y una posición más elevadas. Esto ayudaría tal vez a explicar por qué tres de las seis canciones son de itinerario y, además, muy parecidas en sus contenidos. Como se ha dicho, presentan unas informaciones de gran utilidad durante el viaje. Por lo tanto son, sin duda, las más necesarias para el peregrino (sea cual sea su condición) y, en consecuencia las que debieron tener más aceptación y difusión. Dado que coinciden ampliamente en las informaciones que aportan, tal vez se pensó que no estaba de más la reiteración de datos muy importantes. Además, ya que también presentan diferencias entre sí, pudo juzgarse asimismo que en cierta medida se complementaban: indicaciones que no aparecen en una canción sí se encuentran en otra. Su construcción poética es más imperfecta, más propiamente popular, por lo cual serían también las más accesibles para todo tipo de compradores. En cambio, con los otros tres cantos se buscaba posiblemente un lector (y cantor) más atento a aspectos literarios y a cuestiones morales y espirituales. Sería, pues, un tipo de receptor quizá algo más minoritario.

Se podría detectar aquí el desarrollo de una cierta política editorial y comercial por parte de las casas responsables de la publicación de estos libros para peregrinos, por la cual se determinaría la elección de las canciones contenidas en ellos y a la que no sería ajena la métrica.

Por último, el estudio de aspectos formales (poéticos y ortográficos), temáticos e históricos (las revueltas protestantes en Francia), junto con la hipótesis de Bonnault d'Houët (ajena por completo a las canciones), han servido para proponer una época de redacción de estas creaciones. Sin embargo, es probable que fueran concebidas y alumbradas con anterioridad a la primera mitad del siglo XVII y que incluso hubiera versiones escritas más antiguas. Como ya se ha dicho, el acceso a su condición de cantos populares debió necesitar que pasara suficiente tiempo como para que se desarrollara su difusión entre el público.

Aunque, por otra parte, la venta exitosa de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* sin duda debió ayudar mucho a que la propagación y la popularización de las seis composiciones fuera aún mayor²⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRIEUX-REIX, Nelly y Emmanuèle BAUMGARTNER (1990): *Ancien français. Exercices de morphologie*. París, Presses Universitaires de France.
- ANÓNIMO (1718): *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*. Troyes, [s.e.].
- ANÓNIMO (1998): *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Traducción de A. Moralejo, C. Torres, J. Feo. [Santiago de Compostela], Xunta de Galicia. Reimpresión, a cargo de X. Carro Otero, de la edición de Santiago de Compostela, 1951.
- BANVILLE, Théodore de [1872]: *Petit traité de poésie française*. París, Adrien Le Clere.
- BEAUFRÈRE, Abel (1978): *Aurillac et la Haute-Auvergne sur les chemins de Compostelle*. París, Centre d'Études Compostellanes.
- BOURCIEZ, E. y J. (1982): *Phonétique française. Étude historique*. París, Klincksieck.
- CHARTIER, Roger (1987): *Lectures y lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. París, Éditions du Seuil.
- CHRISTIN, Olivier (1991): *Une révolution symbolique, l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*. París, Minuit.
- DARANATZ, J.-B., (1927): *Curiosités du Pays Basque*. 2 vols. Bayona, Lasserre.
- DAUX, Camille (1899): *Les Chansons des pèlerins de Saint-Jacques*. Montauban, Édouard Forestié.
- DAVENSON, Henri (1944): *Le Livre de chansons ou Introduction a la connaissance de la chanson populaire française*. Neuchâtel, La Baconnière.
- DONCIEUX, George (1904): *Le Romancero populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*. París, Émile Bouillon.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1985): «La littérature sur le chemin du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Poésie et théâtre», in *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen*. Gante, Crédit Communal, 183-194.
- GOICOECHEA ARRONDO, Eusebio (1971): *Rutas jacobas. Historia de la Peregrinación. Arte en la Peregrinación. Caminos para la Peregrinación*. Estella, Los Amigos del Camino de Santiago.
- GRAMMONT, Maurice (1947): *Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie*. París, Delagrave.

²⁶ «Entendons-nous sur ce mot: pas plus qu'il n'existe de milieu autonome d'illettrés, il n'y a eu en France de tradition uniquement orale: la chanson populaire s'est appuyée sur une diffusion écrite imprimée (allant des recueils sérieux aux livrets et feuillets de colportage, aux images d'Épinal) et manuscrite: c'est dans les campagnes les plus reculées que nos collectionneurs retrouvent des cahiers de chansons, conservés parfois pieusement pendant des générations, sinon des siècles» (Davenson, 1944: 81-82).

- GRAMMONT, Maurice (1978): *Petit traité de versification française*. París, Armand Colin.
- IÑARREA LAS HERAS, Ignacio (2006): «Canciones de peregrinos franceses del Camino de Santiago: temática y funcionalidad». *Revista de Filología Románica* 23, 29-54.
- JACOMET, Humbert (1995): «Pèlerinage et culte de saint Jacques en France: bilan et perspectives», in *Pèlerinages et croisades*. París, Éditions du CTHS, 83-200.
- JEHAN DE SAINT-QUENTIN (1978): *Dits en quatrains d'alexandrins monorimes*. Edición de B. Munk Olsen. París, Société des Anciens Textes Français.
- LECLERC, Marie-Dominique y Alain ROBERT (1986): *Des éditions au succès populaire: les livrets de la Bibliothèque Bleue, XVIIème-XIXème siècles: présentation, anthologie, catalogue*. Troyes, Centre Départemental de Documentation Pédagogique.
- MANIER, Guillaume (1890): *Pèlerinage d'un paysan picard à St Jacques de Compostelle au commencement du XVIII^e siècle*. Edición del barón de Bonnault d'Houët. Montdidier, Abel Radenez.
- MARTINON, Philippe (1969): *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*. Nueva York, Burt Franklin. Reimpresión de la edición de París, 1912.
- MAZALEYRAT, Jean (1990): *Éléments de métrique française*. París, Armand Colin.
- NELLI, René (1980): «Trois poèmes autour d'un pèlerinage», in *Le pèlerinage*. Toulouse, Édouard Privat (Cahiers de Fanjeaux, 15), 79-93.
- SOCARD, Alexis (1865): *Noëls et cantiques imprimés à Troyes depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours*. París, Auguste Aubry.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, José M.^a LACARRA, y Juan URÍA RÍU (1949): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. 3 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VILLANUEVA, Carlos (1993): «Música y peregrinación», in P. Caucci von Saucken (ed.), *Santiago. La Europa del peregrinaje*. Barcelona, Lunwerk, 149-167.

Lecture et écriture dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne

Evelio Miñano Martínez

Universitat de València

Evelio.Minano@uv.es

Resumen

La lectura y la escritura son frecuentes en el universo dramático de Louise Doutreligne, ya sea en las obras cuya acción se desarrolla en un marco espacial y temporal próximo ya sea en las que lo hacen alejándose en el tiempo y el espacio. Los modos en que lectura y escritura se materializan en la escena son variados y afectan fundamentalmente a las voces y al tratamiento del personaje que lee o escribe. Asimismo, esos actos pueden conducir a una alteración de las coordenadas espaciales y temporales del universo dramático e incluso dividirlo en dos: uno marco y otro enmarcado. Lectura y escritura son, pues, fundamentos del universo dramático de Louise Doutreligne.

Palabras clave: siglo XX; teatro; escenografía; lectura; escritura; mujer.

Abstract

Reading and writing are very frequent in Louise Doutreligne's dramatic universe, both in plays where the action is developed in a near spatial and temporal frame and also in those which are far away in time and space. The ways where reading and writing appear on the stage are various and concern particularly to the voices and to the treatment of the character who reads or writes. Moreover those actions may lead to a change in the space and temporal axes of the dramatic universe or even divide it in two different parts, one of them as a frame and the other as framed. Reading and writing are then foundations of Louise Doutreligne's dramatic universe.

Key words: XXth century; theatre; scenography; reading; writing; woman.

0. Écrivains, livres et lettres dans un univers dramatique

L'univers dramatique de Louise Doutreligne (Roubaix, 1948) nous confronte souvent à des écrivains, à des livres, à des lettres; bref il déploie si souvent une repré-

* Artículo recibido el 5/03/2009, evaluado el 13/09/2010, aceptado el 15/09/2010.

sentation de la littérature qu'on serait tenté de le considérer un univers *littéraire* au sens le plus large¹. Et ce n'est point un trait marginal dans cette œuvre car nous le retrouvons dans une dizaine de pièces –une proportion importante pour l'ensemble–, depuis *Teresada'* (2007a) jusqu'à plus récemment *Signé Pombo* (2003), aussi bien dans des ouvrages, comme les deux précédents, inspirés de textes littéraires préexistants que dans ceux qui, comme *Lettres intimes d'Élise M.* (1999), se concentrent sur une étude du désir confronté à la finitude quotidienne dans le domaine intime des personnages. Et qui plus est, comme nous le montrerons, le livre ou les lettres, auxquels sont associées la lecture et l'écriture, constituent parfois un pivot fondamental de ces univers dramatiques².

Un parcours par les œuvres de Louise Doutreligne nous montrera la persistance de cette orientation dans son univers dramatique. *Teresada'*, première *séduction espagnole* de l'auteur (2007a)³, s'inspire de la vie et de l'œuvre de Thérèse d'Avila, ce qui forcément accorde une place importante à la figure de l'écrivain. Les références aux livres sont fréquentes dans l'œuvre: la passion de sa mère et de la sainte elle-même dans sa jeunesse pour les romans (2007a: 24, 26), son oncle don Pedro mettant à sa disposition sa bibliothèque, récitant les *coplas* de Jorge Manrique tandis qu'il pointe du doigt le livre, lui donnant à lire l'*Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna (2007a: 40-44) ou bien le duel poétique entre *Teresada'* et saint Jean de la Croix se récitant leurs propres poèmes nous montrent l'importance des livres dans la formation, aussi bien comme réformatrice de l'ordre que comme intellectuelle, de Thérèse d'Avila. Mais les œuvres elles-mêmes de la sainte font leur apparition sur scène soit parce que le personnage y apparaît écrivant et lisant des passages –*Les demeures*, par exemple (2007a: 99-103)– soit par les fréquentes références aux liens entre la vie et l'œuvre de la sainte comme, à titre d'exemple, les suspicions que soulevèrent ses œuvres entre les autorités ecclésiastiques (2007a: 87) ou la demande impérieuse de la princesse d'Ébolie pour que *Teresada'* lui donne à lire le manuscrit du *Livre de ma vie* (2007a: 71). L'œuvre se termine d'ailleurs par une mise en scène du célèbre passage de l'extase en présence de l'ange, lu par la sainte et plusieurs sœurs sur scène (2007a:

¹ Ce travail est encadré dans le projet de recherche HUM2006-08785: «Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de su emergencia y diversidad» (Ministerio de Educación y Ciencia, Espagne).

² Vid. les travaux de Jane Moss (1987) et Sadowska Guillon (1997) pour situer l'œuvre de Louise Doutreligne dans le théâtre français contemporain écrit par des femmes.

³ Créée en 1997 avec une mise en scène de Jean-Luc Paliès par la compagnie Influence à la cathédrale de Limoges. Louise Doutreligne a donné le titre de *Séductions espagnoles* à une série de ses œuvres qui ont des référents espagnols, souvent inspirées de textes de cette littérature. La série se compose actuellement de six œuvres : *Teresada'*, *Don Juan d'origine*, *Carmen la nouvelle*, *Faust espagnol*, *La casa de Bernarda Alba* et *Signé Pombo*. Un septième volet, *La Novice et le jésuite* (2009) a été tout récemment ajouté à la série.

103-104). *Teresada'* écrite à partir des livres en bonne mesure apparaît ainsi non seulement comme une dramatisation de l'écrivain mais aussi comme une invitation à la lecture des œuvres de Sainte Thérèse d'Avila.

La seconde *séduction espagnole* de Louise Doutreligne, *Don Juan d'origine* (2007b)⁴, nous plonge dans une nouvelle dramatisation de la littérature, axée sur un mise en scène du chef-d'œuvre de Tirso de Molina: *Le Séducteur de Séville et le Convive de Pierre ou le tout Premier Don Juan*, tel que le titre est lu dans la pièce elle-même. Mais la présence de la littérature ne se limite pas à cela, ce qui nous montre encore la tendance de cet univers dramatique à s'ouvrir en univers littéraire au sens le plus large. L'histoire se passe au collège de Saint-Cyr que dirige Mme de Maintenon sur le tard. Celle-ci a insisté sur l'importance de la lecture, l'écriture et la déclamation dans son programme éducatif des jeunes filles pensionnaires afin qu'elles «eussent de l'esprit, qu'on élevât leur cœur, qu'on formât leur raison» (2007b: 15). Ces jeunes filles qui, au début de la pièce, vont se coucher après la récitation «bougies à la main et quelques livres sous le bras» (2007b: 18), ont déjà joué *Athalie* et *Esther*, dont elles récitent quelques vers sans enthousiasme, mais elles sont soudain séduites par l'œuvre de Tirso de Molina que l'une d'entre elles, Mlle de Glapion, porte bien serrée. Et alors, tandis que Mme de Maintenon s'endort croyant que le collège dort convenablement, les jeunes filles sont captivées par *Le Séducteur de Séville* et le mettent en scène à l'instant. *Don Juan d'origine* se terminera lorsque, la pièce de Tirso de Molina jouée, éclate un violent orage qui réveille Mme de Maintenon, laquelle a participé sans le savoir à la représentation en jouant somnambule le rôle du Commandeur. Elle a fait de mauvais rêves mais se calme lorsque la converse qui l'accompagne pendant son sommeil lui répond que les jeunes filles terminent de lire l'espagnol et vont commencer à lire l'anglais, ce qui la rendort souriante avec un mystérieux *God save the Queen* sur les lèvres. *Don Juan d'origine* est donc la première pièce de Louise Doutreligne qui décompose son univers dramatique en univers encadrant –le Saint-Cyr de Mme de Maintenon– et univers encadré fondé sur une pièce insérée: *Le Séducteur de Séville* de Tirso de Molina à l'occasion.

La troisième *séduction espagnole* de Louise Doutreligne insiste sur son aspect littéraire même si maintenant la source est une œuvre française de thème espagnol. En effet, *Carmen la nouvelle* (2007c)⁵ s'inspire du célèbre récit de Mérimée. Dans cette pièce, après la représentation du lever de rideau *Une femme est un diable* de Clara Gazul, son traducteur Joseph l'Estrange présente l'auteur, qui a joué le rôle de Mariquita, au public parisien. À la scène suivante nous retrouvons Clara et Joseph dans

⁴ Créée en 1991, dans une mise en scène de Jean-Luc Paliès, par la compagnie Influence sur la Scène Nationale de Sénart.

⁵ Créée en 1993 dans une mise en scène de Jean-Luc Paliès à la Scène Conventionnée du Perreux/Marne.

un cadre plus intime où celui-ci lui donne le manuscrit qu'il a écrit lors de son dernier voyage en Andalousie; il s'agit bien sûr de sa nouvelle *Carmen*. Commence alors une lecture du manuscrit par Clara qui se transforme rapidement en dramatisation de la nouvelle. Par conséquent, à la suite de *Don Juan d'origine*, Louise Doutreligne fait recours une autre fois à une décomposition de l'univers dramatique de la pièce en univers encadrant et encadré, avec la différence qu'ici elle dramatise un récit et que l'univers encadré n'est pas un univers *autre* par rapport à l'encadrant puisqu'ils coïncident dans leurs coordonnées temporelles générales. Cela nous permet d'observer que, pour autant que le livre, la lecture et l'écriture reviennent dans les œuvres de Louise Doutreligne, celle-ci n'a pas une seule façon d'y axer ses univers dramatiques. Finalement, nous ne devons pas oublier que l'univers dramatique encadrant –le Paris théâtral de Clara Gazul et Joseph l'Estrange– constitue lui aussi une dramatisation littéraire puisque, comme on le sait, cet auteur et son traducteur sont des êtres de fiction, apocryphes de Mérimée lui-même.

Faust espagnol (2008)⁶, titrée d'abord *L'Esclave du démon* comme l'œuvre de Mira de Amescua dont elle s'inspire, nous rappelle par la structure de son univers dramatique *Don Juan d'origine*. L'univers encadrant est constitué par le Paris de nos jours où le professeur Amboise Toussaint Faustus, accompagné de sa séduisante secrétaire, attend la visite d'un inconnu dans son jardin. Dès le début cet univers dramatique pivote sur le livre et l'écriture car le professeur Faustus, comme son nom le suggère, a vécu de longues années entre les livres (2008: 13) et, de plus, entreprend un vaste ouvrage sur *le démonique et le démoniaque*, ce qui est à l'origine de l'entretien qu'il devrait avoir avec l'inconnu qu'il attend. Cet inconnu est Goethe lui-même revenu des cieux avec l'intention de donner quelques conseils sur l'ouvrage indiqué avant qu'il ne soit trop tard. Il en profite pour raconter à son interlocuteur que là d'où il vient, le ciel, on fait du théâtre et que son ami Calderon vient de lui donner à lire *El Esclavo del Demonio* et à dire le père, Marcelo, de la pièce. Pendant cette conversation se produit la transition à la pièce encadrée inspirée de Mira de Amescua, qui commencera dès la scène suivante avec Goethe, le professeur Faustus et sa jeune secrétaire y jouant des rôles. *Faust espagnol* axe son univers dramatique, par conséquent, sur le projet d'un livre qui conduit à l'encadrement d'une pièce espagnole, apportée par un écrivain –Goethe lui-même– afin, entre autres raisons, d'aider le professeur Faustus dans l'ouvrage qu'il entreprend.

La source de *Signé Pombo* (2003) est l'autobiographie imaginaire du général Franco de Manuel Vázquez Montalbán⁷. La pièce commence avec Pombo assis à sa

⁶ Créée en 1996, sous le titre de *L'esclave du démon, un Faust espagnol*, dans une mise en scène de Jean-Luc Paliès à la Scène Nationale de Niort.

⁷ Créée en 2002 en espagnol au *Festival Internacional de Madrid-Sur* et au théâtre du Lierre à Paris. Une réédition comme *Séduction espagnole* est attendue avec le titre *Dans la peau de Franco*.

table de travail et dans l'anxieuse contradiction d'écrire l'autobiographie imaginaire de Franco à finalité divulgatrice que lui a commandée son éditeur, alors qu'il est fils de victime du franquisme, a été lui-même antifranquiste pendant sa jeunesse et que, par conséquent, il nourrit une profonde aversion pour le général et son système politique, ce qui ne lui a pourtant pas empêché d'accepter la commande en raison de ses besoins d'argent. Dès lors il se produit une décomposition de l'univers dramatique en univers encadrant et encadré parallèlement au roman. Les interventions de Pombo à sa table de travail encadrent celles de Franco et Carmen sur scène qui ne sont autres que des dramatisations de l'autobiographie imaginaire que Pombo compose à ce même moment. Ce qui est jeu de voix dans le roman, où Pombo ne peut s'empêcher de contredire le général, se matérialise ici dans une dramatisation de voix devenues personnages sur scène, où a excellé le talent de l'auteur dramatique pour leur faire dire par leurs gestes et attitudes beaucoup plus qu'ils ne disent par leurs mots, forcément plus courts dans la pièce que dans le roman dont elle s'est inspirée. Le livre est donc au cœur de cette œuvre qui consiste fondamentalement en la dramatisation de son écriture, souvent au moment même où elle se fait.

Trois œuvres, *Conversations sur l'infinité des passions* (1990), *Vita Brevis* (1998) et *Lettres intimes d'Élise M.* (2001) ont ceci en commun qu'elles donnent une large place aux lettres. En fait, les lettres étaient aussi présentes dans les œuvres déjà commentées, quoiqu'elles n'y jouaient pas un rôle aussi décisif. C'est en particulier le cas Teresada' que nous trouvons à plusieurs reprises occupée à sa correspondance, surtout avec Gerónimo Gracián son disciple. Aussi bien, Mme de Maintenon demande au début de la pièce à la converse si elle a bien brûlé «toutes Ses lettres» (2007b), faisant sans doute référence à sa correspondance amoureuse passée avec le Roi. Nous remarquons aussi que dans une des premières œuvres de Louise Doutreligne, *Détruire l'image* dans *P'tites pièces intérieures* (1986), même si les lettres n'y occupaient pas un grand espace, c'était en revanche par la lecture d'une lettre reçue dans d'étranges circonstances que se nouait la pièce. Ainsi, au tout début, l'homme lit à haute voix une lettre sans destinataire que lui a donnée une femme en lui demandant de le faire. Ce genre de lecture de lettres d'un tiers, adressées à une autre personne et de thématique passionnelle, reviendra avec force dans *Lettres intimes d'Élise M.*, où elles seront dramatisées en voix et en personnages sur scène.

Conversation sur l'infinité des passions (1990) présente un encadrement dramatique bref mais significatif titré «Prologue»⁸. Dans celui-ci une femme et un homme en costumes du XIX^e siècle enlèvent leurs habits deux fois restant habillés d'abord en XVIII^e puis en XVII^e siècle. Les paroles prononcées par le personnage féminin nous indiquent qu'il a fait une lecture préalable des œuvres qui vont être jouées par la suite, ce qui ne manque pas de nous suggérer que, d'une certaine façon, ce person-

⁸ Créée à Limoges, au Festival des Francophonies, en 1989 avec une mise en scène de Jean-Luc Paliès.

nage incarne une fonction auctoriale: «les exemples que j'ai choisis pour vous persuader de l'infinité de l'amour ne pouvaient commencer par une histoire plus capable d'inspirer tout l'étonnement qu'elle mérite...» (1990: 13).

L'œuvre se compose en effet de trois exemples choisis, qui vont en sens inverse aux costumes enlevés au prologue et s'inspirent de récits d'amour et passion: *Les désordres de passion*, inspiré de la troisième et quatrième partie des *Désordres de l'amour* de Mme de Villedieu, *Les égarements du désir*, des *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon-fils et *La fatalité de l'amour*, de la *Duchesse de Langeais* de Balzac. Trois pièces encadrées, quoique leur encadrement se limite au court prologue dont nous avons parlé, et où les lettres seront décisives dans l'action et marqueront le jeu scénique des personnages.

Les lettres elles-mêmes sont à l'origine du drame qui se noue dans *Les désordres de la passion*. En effet, au tout début de la pièce, Mr. de Givry reçoit une cassette contenant les lettres de sa maîtresse qui lui avait été dérobée au cours d'un engagement militaire. Ayant vu qu'on a ajouté des commentaires galants à certaines phrases, il est surpris lorsqu'il apprend des lèvres de sa maîtresse, Mme de Maugiron, que l'auteur en est la princesse de Guise. C'est la source d'une passion qui lui sera fatale. Mais l'importance des lettres ne s'arrête pas ici: non seulement il sera fréquent de voir les personnages lisant ou écrivant des lettres, de plus celles-ci se révéleront des armes efficaces dans les stratégies amoureuses. Mme de Maugiron se plaindra du silence de Mr. de Givry à ses lettres, révélateur de son indifférence, et confiera à Mr. de Bellegarde de l'informer de son amour par des lettres. Et qui plus est, le dénouement sera précipité par une fausse lettre de Givry déclarant son amour à la princesse de Guise, ce qui la mettra en colère ainsi qu'au désespoir Mme de Maugiron quand elle en sera informée. L'œuvre finit par la découverte du traître, qui n'est autre que Mr. de Bellegarde lui-même lequel a gagné par cet étrange stratagème les faveurs de la princesse, et par une lettre de Mme de Maugiron à celui-ci lui faisant part de ses reproches et de la langueur qui l'accompagnera le reste de sa vie après la mort de Mr. de Givry. Ainsi, les lettres sont vraiment le fil conducteur de cette pièce et à un point tel qu'elles expliqueraient le fait que Mme de Maugiron passe ici à un premier plan scénique qui contraste avec son retrait relatif dans le roman de Mme de Villedieu.

La didascalie initiale des *Égarements du désir* nous corrobore l'importance des lettres dans cet univers dramatique: «Toute la scène sera en réalité une longue lettre illustrée» (1999: 27). La pièce consiste en une longue lettre de Mr. de Meilcour à Versac, son instructeur mondain, dans laquelle il lui raconte son initiation sentimentale lors de son entrée dans le monde. L'acte d'écriture et de lecture épistolaires y est pour ainsi dire constant et sert de transition aux illustrations scéniques jouées par les acteurs. L'importance accordée à l'épistolaire dans cet univers dramatique est évidente si nous comparons la pièce au roman dont elle s'est inspirée. Non seulement le roman ne se présente pas proprement comme un lettre mais le rôle d'instructeur joué par

Versac n'y est pas récompensé par une longue lettre comme celle-ci, qui lui retrace toute l'initiation sentimentale de son élève. Et ce sera encore une lettre qui sera décisive pour faire changer d'attitude le jeune Meilcour et gagner les faveurs de sa maîtresse: celle où Versac le désabuse en lui apprenant les bonheurs déjà accordés à d'autres amants par celle qu'il désire.

La troisième pièce, *La Fatalité de l'amour*, accorde moins d'espace sur scène à la lecture et écriture de lettres. Pourtant, celles-ci sont décisives au moment clef de l'histoire qui fera manquer à Mr. de Montriveau et Mme de Langeais leur dernier rendez-vous avec le bonheur. En effet, Mme de Langeais finalement repentie des échecs qu'elle a fait essayer à la passion de Montriveau, lui écrira vingt-deux lettres d'amour, une par jour, qu'il ne déchettera pas. Ce jeu de l'indifférence tournera mal pour Montriveau: lorsqu'il décidera finalement de lire la dernière lettre il apprendra qu'il a manqué le dernier rendez-vous que lui donnait Mme de Langeais en assurant qu'elle disparaîtrait à jamais s'il ne venait pas. Et c'est ainsi que se précipite le dénouement funeste, confirmé quelques années plus tard par la mort de Mme de Langeais dans un couvent carmélite à Cadix, après de longues recherches infructueuses.

En d'autres termes, *Conversations sur l'infinité des passions*, en particulier dans ses deux premières pièces, nous plonge aussi bien dans la passion amoureuse que dans la passion d'écrire au temps où «on faisait l'amour avec notre langue française» (1999: contre-couverture).

Vita brevis (1998)⁹, inspirée de l'œuvre homonyme de Jostein Gaarder, axe aussi son univers dramatique sur une œuvre, la lecture et l'écriture. La pièce commence par la visite de Jostein Gaarder lui-même à un petit libraire de livres anciens à Buenos Aires où il trouve le manuscrit d'une longue lettre supposément écrite par Floria, ancienne concubine de saint Augustin à celui-ci. L'importance du livre se manifeste à l'instant car cette lettre est une réponse de Floria, devenue très cultivée après que saint Augustin la rejette violemment, à un envoi de son œuvre capitale, *Les confessions*, après de longues années de séparation. Et ce livre d'ailleurs, présent dans le décor scénique du côté de Floria et de saint Augustin, sera abondamment lu et cité. La dramatisation de la lettre de Floria commence lorsque Gaarder finit de nous raconter qu'il a heureusement conservé une copie du manuscrit car le Vatican, à qui il a envoyé l'original pour une authentification, n'a pas répondu et prétend même n'avoir jamais reçu le texte. Dans *Vita brevis* l'univers dramatique s'est donc décomposé en univers encadrant et encadré, parallèlement au roman de Jostein Gaarder dont il s'inspire. Mais le *Codex Floriae* n'est pas la seule lettre de *Vita Brevis* car Floria nous

⁹ L'œuvre n'ayant pas été éditée nous la connaissons par le tapuscrit que l'auteur nous a fait parvenir. Créée en juillet 1998 au Festival d'Avignon au Théâtre Saint Bénézet.

en montrera d'autres sur scène, les pressant contre son cœur ou les mettant dans un livre. Trois lettres qu'elle-même indiquera:

J'ai pourtant devant moi trois lettres... La première, tu me l'envoyas de Milan, une fois ta décision prise de ne plus te marier. La deuxième, tu me l'écrivis d'Ostie à la mort de Monique [...]. Quant à la dernière, ce fut des années plus tard, lorsque ce fils infortuné te fut ravi (1998: 65).

L'écriture et relecture de la longue lettre de Floria, où se manifestent son opposition aux idées de saint Augustin et ses reproches à son attitude, constituent donc l'acte cardinal de la pièce.

La dramatisation des lettres est aussi essentielle dans *Lettres intimes d'Élise M.* (2001)¹⁰. L'œuvre commence par courte introduction où la femme explique à l'amie lui rendant visite comment elle a fait connaissance d'Élise, qui lui a fait parvenir ses lettres adressées à un homme¹¹. Suit alors la lecture de chaque lettre, commencée par la femme ou l'amie et relayée par Élise qui, dans un autre espace scénique, se libère progressivement de l'acte de lecture pour dire et jouer ce qu'elle dit, tandis que son double sur un écran prend des attitudes et fait des gestes qui contrastent avec les siens. Ces lettres retracent l'histoire d'une passion amoureuse non partagée qui mène Élise à une profonde crise: existence vide, désorientation, amours substitutifs, déplacements infructueux, etc. Pourtant elle obtient finalement un certain apaisement dans l'été de Paris, qui lui permet sinon d'éteindre sa soif, de vivre du moins avec elle sans succomber. Nous sommes donc encore confrontés à un univers dramatique qui pivote sur l'écriture et la lecture de lettres dramatisées. Leur importance est indubitable à l'intérieur de la fiction théâtrale comme le prouve le fait qu'à la fin de la pièce l'amie s'en aille dérobant en douce les lettres d'Élise qui viennent d'être lues et dramatisées.

Cette première approche à l'œuvre de Louise Doutreligne nous a montré comment bon nombre de ses univers dramatiques pivotent autour de la lecture ou l'écriture, que ce soit de livres ou de lettres. Mais les personnages lisent-ils ou écrivent-ils seulement sur scène? Il s'impose en effet de voir comment se matérialise sur scène cet acte de lecture et écriture, surtout dans la mesure où il peut se revêtir de gestes autres qui lui donnent une nouvelle épaisseur scénique. Puis, d'autre part, la décomposition de l'univers dramatique en univers encadrant et encadré nous invite à observer comment la lecture déclenche ce processus et contribue à la transition de l'un à l'autre.

¹⁰ Créée en juillet 2001 au Festival d'Avignon au Théâtre des Béliers.

¹¹ Les deux personnages qui accompagnent Élise dans la pièce sont appelés «la Femme» et «l'Amie» sans plus de précisions.

1. Lire et écrire: concert de silences et de voix

La dramatisation des actes de lecture et d'écriture présente une étonnante variété dans cette œuvre, qui va de leur représentation pour ainsi dire *pure* à d'autres modalités où le personnage déploie une plastique sur scène qui dépasse l'acte de lecture ou écriture auquel correspondent ses paroles. D'autre part, lecture et écriture se matérialisent fréquemment par des voix dans des situations et combinaisons diverses.

En premier lieu il se peut que le personnage écrive en silence. Ainsi, Joseph l'Estrange écrit sa nouvelle sans prononcer un mot au couvent des Dominicains de Cordoue (2007c: 39) ou Saint Augustin «commence à ouvrir ses *Confessions* pour les relire et les corriger à la plume» (1998: 15): ces situations d'écriture ou de correction de l'écriture en silence sont pourtant rares et courtes, car le théâtre de Louise Douthett, pour autant qu'il ne renonce pas à la plastique scénique, appelle avec force la voix. Mme de Maugiron, par exemple, à la fin des *Désordres de la passion* s'installe tranquillement à son écritoire pour écrire en silence «puis elle continue tandis que les mots s'entendent tout à coup de sa bouche» (1990: 24). Si la lecture simultanée de ce que le personnage écrit au même moment est donc possible, les didascalies nous montrent pourtant que la relecture de ce qui a déjà été écrit est plus fréquente. Ainsi, dès le début des *Égarements du désir*, Meilcour a terminé sa lettre puis la relit à haute voix pendant toute la pièce, sauf lorsqu'il est interrompu par Mme de Lursay qui le tire de la simple relecture pour lui faire jouer, avec elle, des morceaux de la lettre. Aussi bien, les didascalies dans *Teresada'* insistent sur le fait que la relecture concerne autant les lettres que les livres: «Assise par terre elle écrit des lettres et des lettres [...] Elle relit ce qu'elle a écrit» (2007a: 44), «Elle écrit non plus des lettres mais un livre [...] Elle écrit, puis relit ce qu'elle a écrit» (2007a: 97). Le personnage auteur peut être saisi par conséquent à deux moments: le moment où il écrit et celui où il relit ce qu'il a écrit; et c'est généralement ce deuxième moment qui est préféré et ajoute la voix au geste.

Les exemples évoqués jusqu'ici nous ont montré une écriture silencieuse ou accompagnée d'une seule voix qui lit ou relit. Mais cette voix peut être habitée par d'autres voix. C'est en particulier ce qui arrive de façon réitérée dans *Vita Brevis* où la scène est partagée entre deux espaces similaires, avec un lutrin au milieu de chacun, mais sans communication réelle puisque Floria se trouve à Carthage et saint Augustin à Hippone. Floria lit ce qu'elle écrit ou a écrit en faisant référence souvent à des passages des *Confessions* de saint Augustin, à ses lettres ou aux paroles qu'il prononça alors qu'ils étaient ensemble. Il est fréquent alors que saint Augustin lui-même, qui apparaît parfois aussi écrivant de son côté, prononce les citations que fait Floria de ses textes; le retour de commentaires de Floria et de citations de l'évêque donne parfois l'impression d'un dialogue habitant la voix de la femme, un dialogue que nous savons cependant impossible puisque l'un et l'autre sont éloignés dans l'espace et ne se rever-

ront plus. Dans une étrange polyphonie, les deux voix peuvent même se mêler à l'intérieur de contextes très réduits. Saint Augustin peut, par exemple, prononcer un seul mot dans une phrase de Floria qui parle de ses œuvres:

FLORIA: Il n'est pas un seul de tes livres qui ne parle de...

AUGUSTIN: volupté

FLORIA: ou de...

AUGUSTIN: concupiscence (1998: 17-18).

La situation inverse peut même se produire: la citation de saint Augustin, qui ne l'oublions pas habite la voix de Floria, apparaît à son tour habitée de l'intérieur par celle-ci:

AUGUSTIN: Ainsi, deux volontés, l'une ancienne...

FLORIA (*écrivain*)¹²: l'une ancienne...

AUGUSTIN: l'autre nouvelle,

FLORIA: l'autre nouvelle...

AUGUSTIN: l'une charnelle...

FLORIA (*écrivain*): l'une charnelle...

AUGUSTIN: l'autre spirituelle, menaient leur conflit en moi, et leur rivalité me déchirait l'âme (1998: 49).

Ce reflet inversé peut encore aller plus loin. Nous savons que l'acte primordial de cet univers dramatique est l'écriture d'une lettre par Floria, qu'elle lit à haute voix, mais ses gestes, comme nous le verrons pour d'autres personnages, peuvent se libérer de l'écriture. Ils peuvent passer en particulier à la lecture des œuvres de saint Augustin, un geste qui souligne en fait qu'elle le cite dans sa lettre. Et alors, en inversant la situation de départ, saint Augustin peut lire à haute voix ce qu'il écrit tandis que Floria, qui est le véritable auteur de tout ce que nous écoutons, arrête d'écrire et lit ses *Confessions*:

FLORIA: Je me souviens bien de cette époque car ce n'était pas facile pour aucun de nous deux. Et pourtant nous étions tout le temps ensemble. Je crois bien que c'est à ce moment là que tu as commencé à chercher sérieusement...

AUGUSTIN (*écrivain*): Une vérité qui pourrait délivrer mon âme de toutes ces contingences douloureuses.

FLORIA: Je te répétais (*elle lit*): «Accroche-toi à moi! Il n'est pas sûr qu'il existe une éternité pour nos pauvres âmes. Peut-être n'est-il de vie qu'ici-bas...». Mais tu ne voulais jamais croire pareille chose, Aurèle. Tu voulais travailler sans relâche ton esprit pour donner l'éternité à ton âme.

AUGUSTIN (*écrivain, Floria lit dans le livre*): L'éternité à mon âme (1998: 30).

¹² Toutes les italiques des citations appartiennent à l'auteur.

La voix de Franco et de sa veuve Carmen habitent aussi l'écriture de Pombo un peu à la manière que celle de saint Augustin habite celle de Floria. Pombo écrit, comme nous le savons, une autobiographie imaginaire de Franco, malgré son aversion bien justifiée pour le dictateur. Pour autant que Franco et sa veuve parlent sur scène ce sont des dramatisations de l'écriture de Pombo où sa voix se décompose en celle du dictateur imaginé et celle qu'il conserve à lui pour le contredire. Bien sûr, la réussite de Pombo tient au fait que, même si la voix de Franco est imaginaire car c'est en fin de compte la sienne métamorphosée, elle apparaît indépendante de lui sur scène avec tous les traits qui rappellent le discours réel du dictateur. Mais nous ne devons pas oublier que tout est une dramatisation de ce qu'est en train d'écrire Pombo qui, par une altération de coordonnées, se met sur scène au même niveau que le personnage qui est une création à lui, c'est-à-dire Franco.

Vita Brevis et *Signé Pombo* nous montrent donc comment l'acte d'écriture essentiel d'un univers dramatique peut se matérialiser sur scène en une polyphonie intérieure de la voix qui lit ou relit cette écriture.

La lecture silencieuse des livres ou textes écrits par autrui apparaît aussi dans cet univers dramatique. Ainsi, la mère de Teresada' lit un livre en silence tandis qu'elle s'efforce d'apprendre la couture à sa fille qui ne cesse pas de l'interrompre (2007a: 19). C'est aussi l'attitude de Floria à la fin du premier tableau de *Vita Brevis*: «elle remet sa lettre dans l'ordre, prend un livre qu'elle lit debout face au lutrin» (1998: 14), sans qu'aucun mot ne sorte de sa bouche. Et, comme pour l'écriture, il est quasiment certain que la voix s'ajoutera à la lecture silencieuse et cela dans des situations diverses, donnant lieu à une grande variété de jeux et combinaisons de voix.

Nous avons tout d'abord la lecture solitaire à haute voix: c'est le cas de Teresada lisant seule sur le chemin des passages de l'*Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna que lui a donné son oncle (2007a: 43). Mais cet univers dramatique a une tendance à multiplier ou mêler les voix qui lisent. Un exemple d'extrême pluralité de voix lectrices apparaît au début du *Don Juan d'origine*: lorsque Mlle de Glapion lit le titre du livre qu'elle tenait serré contre elle, une vive curiosité s'empare des jeunes filles qui les fait lire à tour de rôle tandis que l'ouvrage passe de mains en mains. Cette lecture passionnée et polyphonique se termine lorsque l'univers dramatique encadrant cède la place à l'univers encadré, le *don Juan* de Tirso de Molina, ce qui transforme la lecture en action dramatique. De plus, pendant l'action dramatique insérée l'idée de la lecture reviendra car le livre, l'objet livre, apparaîtra de temps en temps sur scène tandis que les jeunes filles jouent l'œuvre qui y est imprimée.

L'univers dramatique de Louise Doutreligne matérialise la lecture dans des combinaisons de voix surprenantes. Ainsi, la lecture simultanée par l'auteur et le lecteur apparaît parfois, ce qui est en fait une combinaison de l'écriture, relue ici par son auteur, et de la lecture par autrui. Le dénouement de *Teresada'* est significatif à cet

égard: alors que la sainte est en extase transpercée par la flèche de l'ange, elle prononce le célèbre passage qui décrit cette expérience, accompagnée par d'autres lectrices. Les didascalies sont assez claires à cet égard: simultanément à l'extase «à l'autre bout du chemin une sœur fait lecture à deux autres» et «D'autres sœurs entrent en lisant à voix basse dans le livre ce même texte en même temps» (2007a: 103-104). *Teresada'* nous offre encore une combinaison de voix surprenantes. Le tableau qui précède l'extase nous a montré Teresada' écrivant: «Elle écrit. Elle écrit. Le soleil est maintenant levé» (2007a: 98). Arrive alors le mystérieux personnage d'Angel et c'est à deux voix que sont prononcés des passages des *Demeures* de la sainte dans une sorte de duel déclamatoire.

Nous retrouvons la lecture à deux voix, celle de l'auteur y compris, dans *Carmen la nouvelle*. Après que Joseph l'Estrange a donné à Clara son œuvre: «Clara et Joseph en avant-scène de dos au public lisent le manuscrit *Carmen*» (2007c: 21). Les deux voix commencent donc à lire ensemble puis Joseph se dégage de la lecture pour jouer son personnage d'archéologue, tandis que Clara continue seule pendant quelques lignes avant de céder toute la place à la représentation encadrée. La lecture à deux voix, comme introduction de l'action dramatique, revient une autre fois dans la pièce avec la particularité que Clara, située dans l'univers dramatique encadrant, partage pendant quelques lignes ses mots avec un personnage de l'histoire qu'elle est en train de lire:

CLARA: Bon... Je reprends: c'est donc José Navarro qui parle.
José Navarro: «Je suis né à Elizondo, dans la vallée de Baztan.
Je m'appelle donc José Lizarrabengoa...»

Navarro dans sa prison reprend le texte en même temps que Clara.

CLARA et NAVARRO: ...et vous connaissez assez l'Espagne,
monsieur, pour que mon nom vous dise aussitôt que je suis
Basque et vieux chrétien (2007c: 62).

Étrange polyphonie qui donne à une lecture et la voix d'un lecteur et la voix d'un personnage du récit lu!

Finalement *Lettres intimes d'Élise M.* nous fournit un autre exemple de lecture polyphonique avec participation de l'auteur des textes lus. Après le prologue qui nous met en situation, les trois tableaux qui suivent participent d'un même jeu de voix: la femme ou l'amie annoncent la lettre d'Élise, l'une d'entre elle ou les deux commencent à la lire, puis s'ajoute alors à elles la voix d'Élise lisant d'abord puis jouant après cette même lettre, tandis que les premières voix s'atténuent ou s'éteignent. Les didascalies sont claires à cet égard: «ÉLISE (*enchaînant, leurs voix se chevauchent comme en écho. Il faut que la voix d'Élise domine et que celle de la femme surgisse par instants*)» (1999: 14). Le caractère essentiellement polyphonique de l'œuvre se manifeste aussi bien par cette attaque à deux ou trois voix de chaque lettre que par la réapparition

soudaine de la voix de la femme ou de l'amie répétant certaines phrases d'Élise: «*La femme répète en écho certaines phrases d'Élise*» (1999 :18) ou les conclusions de lettre à deux voix:

ÉLISE: [...] Remarquez, le premier de vos doubles vient maintenant à l'improviste, parce que c'en est fini aussi avec lui de la lourdeur de son corps sur moi.

L'AMIE: La lourdeur de son corps sur moi...

ÉLISE: Vous le voyez, c'est une histoire aussi qui s'est terminée... mais qui me semble, de même, sans fin...

LA FEMME et ÉLISE: Ces lettres je les ai commencées..., afin que vous les receviez, et bien, je sais maintenant, qu'elles sont devenues seulement cette obligation d'écrire... et ça, je crois vous l'avoir déjà dit, c'est un ordre de vous (1999: 24-25).

Lecture et écriture dans une polyphonie de voix constituent ainsi un pivot essentiel de cet univers dramatique et une invitation implicite à la lecture aussi bien solitaire que partagée. Mais les personnages qui lisent ou écrivent acquièrent une épaisseur scénique qui les anime intensément sans faire toutefois oublier qu'ils incarnent avant tout des écritures et des lectures.

2. De lire et écrire à faire

Il est évident que sur scène les personnages ne limitent pas leurs actes à lire et écrire en silence ou à haute voix, seuls ou accompagnés. Lorsque la lecture est un événement de la fiction dramatique situé aux même niveau que d'autres événements, cesser de lire ou écrire pour faire autre chose est naturel. Il en est ainsi, par exemple, de Mme de Maugiron qui, en soirée intime dans *Les désordres de la passion*, feuillette un livre de Marie-Catherine Desjardins puis cite un de ses passages, ce qui entraîne une vive discussion avec son amant (1990: 18). Mais dans d'autres situations l'auteur apporte des indications qui donnent une densité particulière aux gestes de lire ou écrire allant de leur animation particulière jusqu'à des actes qui, quoiqu'il s'agisse de lecture ou d'écriture, impliquent une libération scénique de ces gestes. C'est certainement un des points fondamentaux que doit aborder la mise en scène si elle partage notre conviction que lecture et écriture sont des constituants clefs de cet univers poétique: comment faire de sorte que l'acteur déploie une gestualité fondée sur son rapport créateur ou lecteur au livre mais enrichie d'une plastique qui l'en dégage?

Nous trouvons en premier lieu des indications de l'auteur qui animent la lecture ou l'écriture de gestes qui peuvent naturellement l'accompagner. *Vita Brevis* est particulièrement riche de ce genre d'indications: Floria appose sa signature (1998: 8), regarde sa lettre et les livres à ses pieds (1998: 11), remet sa lettre dans l'ordre et prend un livre qu'elle lit debout face au lutrin (1998:14), tourne une page de sa lettre (1998:18), va pour réécrire mais se suspend (1998: 23), se caresse le visage avec sa

plume (1998: 24), raye le livre avec sa plume (1998: 25), etc. La mise en scène que nous imaginons devrait faire de sorte que Floria déploie une danse de petits gestes lecteurs et scripteurs à partir des nombreuses indications de l'œuvre comme les exemples que nous venons de citer. Meilcour, dans *Les Égarements du désir*, nous donne aussi un exemple de geste qui accompagne l'écriture dans la didascalie initiale de l'œuvre: «Monsieur de Meilcour, la trentaine heureuse, joue d'une main un bilboquet et, de l'autre achève en souriant une lettre qu'il s'apprête à lire» (27). Un détail intéressant du fait que, comme nous le verrons, la gestualité liée à la lecture et l'écriture de Meilcour reçoit un traitement très particulier de l'auteur.

En deuxième lieu la lecture et l'écriture peuvent s'animer de gestes qui ne leur sont pas propres mais ont un rapport symbolique plus ou moins direct avec le récit lu ou écrit. *Vita Brevis* est encore particulièrement riche de ce genre de notations qui supposent un véritable défi à l'acteur et au metteur en scène s'ils veulent en même temps nous rappeler que la pièce est avant tout la dramatisation d'une lettre. Le geste évoqué peut suivre de la façon la plus simple sa lecture; ainsi Floria «lève les yeux» immédiatement après avoir lu: «Je levais les yeux, les plissant à cause du soleil, et te regardai» (1998: 22). Comme il suit aussi à la fin du tableau 3, avec une intense plastique scénique qui nous rappelle la recreation dans *Teresada*' de l'*Extase de sainte Thérèse* du Bernin (1983: 104):

FLORIA: [...] Je me rappelle encore que tu déclaras en plaisantant que, cette nuit, la reine de Carthage allait pouvoir accompagner Énée à Rome.

Elle écrit aussi.

Quand le bateau sortit du port de Carthage, j'eus vraiment l'impression d'être Didon fièrement dressée à la proue du navire!

Floria se poste à l'avant du lutrin comme à la proue d'un navire (1999: 31).

D'autres passages nous montrent une animation du geste d'écrire plus complexe à résonances symboliques. Par exemple, Floria rappelle comment un jour qu'ils traversaient l'Arno, Augustin s'arrêta pour respirer l'odeur de ses cheveux; suit alors l'indication: «Elle soulève une mèche de ses cheveux, Augustin retire sa mitre et la pose à ses pieds» (1999: 18), ce qui illustre directement le geste évoqué et symboliquement l'énorme distance entre l'Augustin d'autrefois, un homme capable de jouir des plaisirs de la vie, et celui de maintenant, un évêque soumis aux exigences inhumaines de sa propre ambition. Nous retrouvons une situation similaire au tableau 3 lorsque Floria oppose encore l'Aurèle d'autrefois au saint Augustin des *Confessions*. La référence aux désirs passionnés de son amant d'alors libère le personnage de la lecture et lui donne des gestes évocateurs:

De nouveau sur le livre qu'elle raye avec la plume.

FLORIA: Quand tu laissais dans la chair la trace de tes griffes acérées comme autant de marques d'affection, c'est aussi mon âme que tu déchirais.

Elle pose le livre et commence à ôter la manche gauche de son manteau.

Te souviens-tu comment tu caressais mon corps à tendre pour ainsi dire tous les bourgeons, un à un, avant de les faire éclore? Comme tu aimais à me cueillir! Comme tu t'enivrais de mes parfums! Comme tu te gorgeais de mes suc!

Elle porte sa manche enlevée comme un nouveau-né. Augustin commence à écrire à toute vitesse.

Un an et demi plus tard, nous eûmes un fils ensemble, et nous ne nous quittâmes pas avant que ta très sainte mère ne nous arrache des bras l'un de l'autre.

Brusquement, elle laisse tomber la manche et reprend la plume sur le lutrin (1998: 25-26).

L'indication scénique est claire: Floria pose le livre tandis qu'elle continue à dire sa lettre. Puis elle amorce un mouvement à nette connotation sensuelle –un début de déshabillage– tandis qu'elle fait revenir des souvenirs de ce genre. Elle évoque alors les extrêmes tendresses passées de son amant –et certainement aussi sa maternité heureuse–, en portant «sa manche enlevée comme un nouveau-né», pour souligner finalement en la laissant tomber la brusque intervention de Monique, la mère de saint Augustin, qui la sépara aussi bien d'Aurèle que de leur fils Adéodat.

Vita Brevis de plus ajoute une valeur symbolique aux objets du décor, comme c'était le cas de la manche de Floria dans l'exemple précédent. Pendant toute la pièce la mitre de saint Augustin change de position soulignant les paroles lues ou écrites. Mais le plus surprenant c'est que la mitre est capable de symboliser ce qui, dans l'univers bipolaire du saint, s'oppose à elle le plus:

AUGUSTIN: As-tu déjà été à Rome?

Augustin ôte sa mitre et la regarde comme un miroir.

FLORIA: Nous restâmes longuement enlacés, nous regardant droit dans les yeux jusqu'à se perdre dans l'autre. Et tu prononças alors cette fameuse phrase, Aurèle, t'en souviens-tu?

AUGUSTIN (*il parle à la mitre comme à Floria*): À présent tu resteras toujours auprès de moi!

[...] *Augustin regarde et prend la mitre contre lui*

FLORIA: Tu remarquas que je frissonnais et m'attirais tout contre toi, en me serrant si fort que je sentais le désir monter en toi (1999: 59-60).

Ainsi donc, tandis que Floria rappelle les moments de bonheur passé, de son côté saint Augustin illustre cela en s'en prenant avec la mitre comme si c'était la sen-

suelle Floria qu'il désirait autrefois: il l'ôte, la regarde, lui parle, la serre contre lui. Le livre même joue aussi un rôle symbolique dans la pièce à un de ses moments de plus grande tension. Floria rappelle à saint Augustin avec amertume la mort de leurs fils Adéodat et lui reproche son attitude tandis qu'«Augustin se lève, pose le livre sur le présentoir comme la trace d'Adéodat [...] Augustin entoure le livre avec le manteau blanc» (64). Le livre donc symbolise ici Adéodat mort, comme l'auteur elle-même d'ailleurs le souligne dans ses indications.

Le personnage de Meilcour évoque d'une façon particulière ce qu'il relit tandis qu'il relit. En fait, les gestes d'écrire et relire reviennent constamment dans *Les Égarements du désir*, illustrés ci et là par une représentation des rencontres passées avec Mme de Lursay. Les indications de l'auteur insistent plusieurs fois pour nous montrer Meilcour passant de l'écriture aux gestes du passé qu'il évoque ou même faisant les deux simultanément. Ainsi, alors que la lecture s'interrompt pour la représentation d'une rencontre à l'occasion d'une partie de cartes: «Meilcour prend un jeu de cartes et commence à installer le jeu, puis il continue d'écrire. [...] Ils jouent et Meilcour reprend sa lettre» (1990: 31-32). Meilcour écrit donc au présent scénique et, en même temps, joue aux cartes dans le passé évoqué par cette même écriture. Les gestes et câlineries galantes du passé coïncident aussi avec leur écriture au présent scénique: «Il lui prend la main. Jeu de baisemains tandis qu'il reprend sa lettre à Versac» (1990: 34), «Les câlineries commencent. Et pendant qu'elles se poursuivent, Meilcour continue sa lettre à Versac», puis tandis qu'il le fait «Les caresses s'approfondissent» (1990: 36).

Le traitement du personnage de Meilcour et de Floria nous montre donc que la lecture et l'écriture peuvent s'enrichir sur scène de façon différente, sans que le personnage cesse de lire ou écrire: gestes naturels de lecteur ou scripteur, gestes évoquant de façon directe ou symbolique ce qui est lu ou écrit, gestes doubles où se mêlent l'écriture du présent scénique et l'action passée qu'elle évoque. Mais le personnage peut encore aller plus loin et se dégager complètement de lire ou écrire entraînant ainsi une transition de la lecture ou l'écriture à la représentation scénique de ce qu'elles évoquent.

Le personnage peut en premier lieu cesser de lire et d'écrire et passer naturellement à autre chose sans que cela ne suppose en lui une superposition d'activités qui correspondent à des moments différents. Étant donné que le livre et les lettres jouent un rôle important dans les histoires, il est fréquent que cela arrive. Ainsi M. de Givry, dans *Les désordres de la passion*, entre lisant une lettre de Mme de Maugiron à haute voix que celle-ci vient de lui écrire sur scène. Il s'adresse alors directement à elle et s'ensuit une conversation entre les anciens amants où M. de Givry avoue qu'il n'a plus d'amour pour elle qui, par contre, persiste dans ses sentiments (1989: 21). La situation devient plus intéressante lorsque le personnage écrivain ou lecteur cesse

complètement de lire ou écrire, passant à une autre action sur scène liée à ce qu'il a lu ou écrit. Parfois les indications nous font part de ce fait mais, même sans elles, il est très difficile d'imaginer quand la lecture ou l'écriture se prolongent que le personnage n'y ajoute pas sur scène une autre gestualité.

Lettres intimes d'Élise M. est une œuvre particulièrement intéressante à cet égard. Comme nous l'avons vu, presque toutes les scènes y commencent par la lecture que la femme ou l'amie –l'une d'entre elles ou les deux à la fois– font des lettres d'Élise. La voix d'Élise, dans d'autres coordonnées spatiales et temporelles, chevauche alors brièvement leur lecture puis la domine, quoique par moments la voix de la première lectrice puisse réapparaître. Les indications scéniques de l'auteur nous montrent pourtant qu'Élise n'écrit ni se relit toujours: elle le fait plutôt de temps en temps, ce qui dégage largement son action sur scène des gestes scripteurs ou lecteurs qui sont à l'origine de ses paroles. L'indication initiale de la troisième scène du tableau 1 est nette à ce propos:

La femme et l'amie dans le jardin d'hiver absorbées dans la contemplation d'Élise buvant du thé à la menthe. À côté d'elle, un petit carnet sur lequel elle écrit de temps en temps (2001: 18).

Élise donc, qui ne cesse quasiment pas de parler pendant la scène hormis l'introduction de la lettre et la répétition de quelques mots par les autres personnages, tantôt écrit tantôt ne le fait plus, ce qui permet d'envisager pour elle une gestualité libérée de l'acte de lecture ou écriture. Mais, qui plus est, le personnage d'Élise se dédouble dans cet univers dramatique en Élise et Élise 2, image vidéo de la première. Malgré quelques moments où elle se regardent en miroir, les indications scéniques ont une forte tendance à animer chaque double de gestes différents sinon opposés, réservant la parole à la première Élise. Les indications suivantes, qui inversent l'Élise fixe et celle en mouvement, le montrent nettement: «Pendant cette scène Élise est fixe tandis que Élise 2, son image, évolue autour d'elle [...] Cette fois c'est l'inverse. Élise 2 est en image fixe et Élise M. tourne autour» (2001: 20-21). Ces oppositions et inversions concernent aussi la lecture et l'écriture par des indications précises qui font passer les gestes lecteurs ou scripturaux d'une Élise à l'autre, les dégageant alternativement de chacune:

L'amie et le femme dans le jardin d'hiver, Élise à l'intérieur de son espace intime avec des feuilles blanches, Élise 2 en image quand l'une écrit, l'autre s'arrête et inversement (2001: 14).

Tout indique donc que dans *Lettres intimes d'Élise M.* l'acte d'écriture et de relecture du personnage central n'empêche point celui-ci de s'en dégager et dire ainsi son texte avec une gestualité plus complexe. La lecture de la lettre étant assurée au début de nombreuses scènes par la femme ou l'amie, la voix citée d'Élise se dégage

souvent du geste d'écrire elle-même ou à travers son image en double, qui la plupart du temps agit silencieusement de façon différente ou opposée à elle.

Vita Brevis est aussi une œuvre particulièrement intéressante dans ce domaine. Les indications de l'auteur à propos de Floria nous montrent qu'elle va et vient de l'écriture ou la lecture: elle a commencé à relire sa lettre puis «elle lève les yeux» mais continue avec la lettre –geste qui évidemment lui empêche de continuer à se relire– (1998: 22), «elle relit» nous indique-t-on un peu plus tard, ce qui implique qu'elle n'était pas en train de le faire alors qu'elle parlait (1998: 23), «elle ferme les yeux et relève la tête [...] elle va pour réécrire mais se suspend» tandis qu'elle continue à dire sa lettre (1998: 23). Et même lorsque ces indications précises manquent il est très difficile de ne pas imaginer une mise en scène de Floria allant et venant de son acte d'écriture. Parfois les indications ne libèrent pas seulement Floria de l'écriture ou la lecture mais lui donnent des gestes autres, explicitement incompatibles:

FLORIA: Je conclus de ces *Confessions* que tu ne t'es pas encore fait castrer.

Elle ferme d'un geste sec le livre, le pose sur la chaise, se lève, sensuelle.

T'arrive-t-il parfois de me regretter? Serait-ce le souvenir de nos nuits et nos vieilles «habitudes» qui hante tes rêves. Car rassure-toi, tu n'as quand même pas fait cela. Ô Aurèle, toi qui fus autrefois mon fier pilier de lit...

Elle lace sa sandale.

(...) Tes yeux ou tes oreilles seraient-ils davantage créés par Dieu que ton sexe? Ton médius, par exemple, serait-il plus neutre que ta langue. Tu en en faisais un bon usage aussi!

Floria déplace le lutrin (1998: 21).

Floria fermant le livre d'un geste sec, se levant sensuelle, lançant sa sandale, déplaçant le lutrin ne peut lire ou écrire quoique ses paroles soient celles de sa lettre. Il est curieux de constater que *Vita Brevis* et *Lettres intimes d'Élise M.* coïncident non seulement dans l'abondance d'indications de ce genre mais aussi par un dédoublement du personnage central qui lui permet d'écrire ou lire et, en même temps, de faire autre chose. Alors que ce dédoublement se produisait dans *Lettres intimes d'Élise M.* au moyen de l'image vidéo d'Élise, il est obtenu ici au moyen du personnage de saint Augustin qui, ne l'oublions pas, incarne ses propres citations dans la lettre que Floria lui adresse. Ainsi, il n'est pas rare que le geste de lire ou écrire passe de l'un à l'autre. À titre d'exemple, la première indication du tableau 6 nous montre Floria écrivant tandis que saint Augustin se déplace sur scène: «[...] elle écrit nerveusement, Augustin fait les cent pas» (1998: 36), puis la situation s'inverse peu après pour revenir à celle de départ: «Augustin (écrit, assis) [...] Floria ferme le livre et se lève [...] Elle pose le livre debout [...] Augustin écrit une lettre [...] Floria prend une lettre

sur son lutrin [...] Floria presse la lettre contre son cœur [...] Augustin (comme un écho) [...] Floria (écrivain) » (1998 40-41). D'autre part, le personnage de saint Augustin, quoique lui aussi écrivain et lecteur parfois, donne l'impression de se dégager davantage de ces actes que Floria. L'auteur a insisté sur une gestualité en lui aussi bien générale que liée à son rôle d'évêque et prêtre, ce qui contraste avec les manières plus libres et moins rituelles de son ancienne maîtresse. Ainsi: «elle lit dans la lettre. Augustin a comme un vertige [...] Augustin s'assoit pour manger quelques miettes de pain [...] il boit le vin au calice en renversant la tête [...] il se lève affolé, se regarde dans le miroir, puis regarde le Christ en se signant» (1998: 50).

Une mise en scène qui partagerait notre analyse devrait donc envisager ce contraste d'attitudes entre Floria et le saint Augustin tout en maintenant la présence du geste d'écriture fondateur de cet univers poétique. Entre lire et faire, entre écrire et faire il se déploie donc dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne une grande variété de transitions qu'une mise en scène, soucieuse de la mettre en lumière, devrait créer sur les planches.

3. L'altération de l'espace et du temps

Mais le dégagement plastique de l'acte de lecture ou d'écriture peut encore aller plus loin. Pour l'instant nous avons constaté que le personnage lecteur ou scribeur pouvait se libérer de ce geste ou l'enrichir d'autres actions. Cette libération peut aller jusqu'à matérialiser sur scène le contenu de la lecture ou l'écriture par sa représentation complète, située dans d'autres coordonnées spatiales et temporelles, avec la présence d'autres personnages entre lesquels se place l'ancien lecteur, dédoublé maintenant en personnage de ce qu'il lit ou écrit.

Le personnage de Montriveau, dans *La fatalité de l'amour*, nous offre un cas de transition entre les situations précédentes et celles que nous allons aborder maintenant. Il s'agit d'une lettre illustrée par la matérialisation sur place du lieu, du temps et des personnage évoqués par Montriveau, mais sans qu'il laisse son écriture pour se plonger uniquement comme personnage dans son évocation matérialisée sur scène. En effet, au dénouement de *La fatalité de l'amour* Montriveau écrit une dernière lettre racontant la fin malheureuse de ses amours contrariées avec Mme de Langeais. Il l'a finalement retrouvée, après des années de recherches infructueuses, cloîtrée dans un couvent carmélite au sud de l'Espagne; il a même obtenu une entrevue avec elle se faisant passer pour son frère mais Mme de Langeais a refusé de revenir dans le monde. La pièce se termine avec Montriveau écrivant et lisant dans une lettre la mort de Mme de Langeais, tandis que celle-ci, avec un léger décalage de coordonnées spatiales et temporelles par rapport à cet acte d'écriture, meurt sur scène:

Monsieur de Montriveau écrit une nouvelle lettre sur l'écrivoire.

MONSIEUR DE MONTRIVEAU: «Je n'imagine plus qu'un enlèvement mystérieux qui persuadera les nonnes que leur diable

leur a rendu visite. Voici le plan: nous nous hisserons en haut des rochers, en deux heures, la grille sera sciée... vous m'attendrez dans le bateau en bas...»

Petit à petit, pendant la lettre qui précède, Madame de Langeais entre en religieuse, elle a allumée une bougie et s'est allongée, comme morte.

Quand j'entrai dans sa cellule, je vis Madame de Langeais morte [...]» (1989: 61).

La lettre est donc accompagnée sur scène des faits qu'elle narre, avec des détails d'ailleurs ajoutés à la narration, mais sans que M. de Montriveau ne sorte de son rôle scripteur. Mais le plus habituel c'est que précisément le personnage sorte de ce rôle et s'incorpore à la représentation de son propre récit. *Conversations sur l'infinité des passions* est riche de ces transitions. Les lettres fonctionnent souvent comme un récit qui introduit une représentation de certains de ses épisodes auxquels s'incorpore le personnage scripteur cessant d'écrire. Montriveau nous fournit lui-même un exemple peu avant le morceau que nous venons de citer. Il écrit une lettre à ses amis racontant comment il a finalement retrouvé Mme de Langeais, puis la lettre s'interrompt donnant lieu au dialogue encadré des retrouvailles manquées:

MONSIEUR DE MONTRIVEAU: «[...] Il existe là-bas sur une île de la Méditerranée, un couvent de carmélites où la règle instituée par Sainte Thérèse s'est conservée dans sa rigueur primitive. Ce couvent espagnol est le seul qui ait échappé à nos recherches. On consent, comme général français, à me recevoir à la grille du parloir. Ce fait est vrai, mes amis, quelque extraordinaire qu'il puisse vous paraître...»

Apparaît derrière le paravent transformé en grille, Madame de Langeais en carmélite. Elle baisse son voile devant son visage dès qu'elle aperçoit Montriveau...

MADAME DE LANGEAIS: Vous voyez ce que j'ose faire pour vous entretenir un moment. J'ai menti. J'ai affirmé à notre mère supérieure que vous êtes mon frère. Mais je puis vous voir, vous entendre et demeurer calme.

MONSIEUR DE MONTRIVEAU: Faites que je vous voie maintenant (1989: 60).

Ce phénomène a pour conséquence une recomposition des coordonnées temporelles et spatiales sur scène car le récit de la lettre représenté ne se situe ni au moment ni au lieu de son écriture. Nous assistons à une authentique transmutation de coordonnées: ce qui se passe sur scène a lieu dans un autre temps, généralement antérieur, et dans un autre espace que ce qui se passait peu avant tandis que le personnage écrivait.

Ce décalage de coordonnées reçoit deux traitements différents dans cet univers dramatique. De nouvelles coordonnées peuvent suivre et se substituer aux précédentes. C'est ce qui se passe chaque fois que dans *Conversations sur l'infini des passions* la lecture de la lettre qui narre des faits passés s'interrompt pour les mettre en scène. Le retour à la situation d'écriture produit alors une alternance de coordonnées entre celles de l'écriture et celles des faits racontés et représentés. Mais cette même œuvre montre aussi une autre façon de modifier les coordonnées: la simultanéité sur scène de deux espaces-temps différents. Il y avait déjà forcément un léger décalage temporel et spatial entre la représentation simultanée sur scène de la mort de Mme de Langeais et de Montriveau le racontant. Nous retrouvons une situation similaire mais plus complexe dans un autre passage de *La fatalité de l'amour*. Ainsi, peu avant de l'exil volontaire de Mme de Langeais, M. de Montriveau joue avec les lettres non décachetées qu'il a reçues d'elle puis prend au hasard celle du jour pour la lire. Il commence à lire cette lettre qui, à notre grande surprise, raconte des faits forcément postérieurs au moment où elle est lue. En effet, dans cette lettre Mme de Langeais affirme: «J'ai passé quelques moments chez vous, à votre insu, j'y ai repris mes lettres...» (1989: 58). Les coordonnées temporelles deviennent brumeuses: au moment où Montriveau lit cela les lettres ne devaient donc plus être en sa possession ; or nous venons de le voir jouer avec elles et en séparer celle qu'il est en train de lire. Puis Mme de Langeais, dans son propre espace-temps, entre sur scène et reprend ses lettres, ce qui est antérieur au moment où Montriveau joue avec elles. De plus, tandis qu'elle reprend ses propres lettres elle dit la dernière, ce qui est à la fois postérieur à ses propres actes mais antérieur au moment où Montriveau lit cette même lettre. Et finalement : «Pendant que Madame de Langeais dit sa lettre, Montriveau se met silencieusement à en écrire une autre» (1989: 59), un acte que Montriveau ne peut réaliser que forcément après que Mme de Langeais finisse sa lettre, ce qu'elle n'a pas encore fait quand il commence. Ce passage nous montre le parti que peut tirer cet univers dramatique de faire que sur scène coexistent et se chevauchent des espaces-temps différents, même si leur décalage est limité comme c'est le cas ici, contribuant à la sensation d'incantation théâtrale.

C'est ce qu'a fait l'auteur en particulier dans *Lettres intimes d'Élise M.*, *Vita Brevis* et *Carmen la nouvelle*. Dans la première pièce la scène est divisée en deux espaces-temps, comme les indications initiales le montrent clairement:

Deux espaces simultanés. 1. Une pièce de l'appartement de l'amie qui pourrait être une sorte de jardin d'hiver avec plantes et meubles en rotin recouverts de housses en coton blanc. 2. L'espace intime d'Élise M.: chambre ou salle de bains blanche ou un simple lit à baldaquins couvert de moustiquaires blanches à l'oriental (2001: 6).

Dans le premier espace l'amie et la femme se rencontrent et lisent les lettres qu'Élise a laissées à l'amie, tandis que dans le deuxième Élise dit ces mêmes lettres, ce qui forcément s'est produit avant qu'elles ne se retrouvent dans le premier espace. En d'autres termes, deux espaces-temps partagent la scène qui, de plus, sont réciproquement perméables: un espace peut regarder l'autre –«La femme et l'amie dans le jardin d'hiver absorbées dans la contemplation d'Élise buvant du thé à la menthe» (2001:18)– et les personnages de l'un peuvent pénétrer dans l'autre. Ainsi, «L'amie se déplace comme en rêve vers l'espace intime où se trouve Élise habillée d'un léger vêtement» (2001: 11) pour une représentation d'une rencontre passée avec elle, ce qui suppose donc un décalage en arrière par rapport à son espace-temps de provenance. Les personnages de chaque espace peuvent même s'aventurer dans l'autre dans une sorte de confluence magique qui ne correspond à aucun moment ni présent ni passé de co-présence. Cela se produit pendant la lecture de la neuvième lettre d'Élise:

Élise marche presque sur un fil comme une funambule au milieu de l'espace tandis que l'amie et la femme osent s'aventurer dans l'espace intime d'Élise M. [...] L'espace s'inverse. Élise s'aventure dans l'espace du jardin d'hiver, elle s'installe presque comme une marionnette face au fauteuil de l'amie resté vide. (2001: 28).

Ainsi, tandis que l'amie et la femme entreprennent à deux voix la lecture de la lettre d'Élise elles pénètrent dans son espace-temps et, inversement, dès qu'Élise commence à dominer leur voix et à dire la lettre c'est elle alors qui s'installe dans leur espace. Ce croisement de positions se poursuit jusqu'à la scène suivante où les personnages reviennent à leur espace d'origine: «Élise revient dans son espace intime pendant que la femme et l'amie regagnent le leur» (2002: 31).

La scène de *Vita Brevis* est partagée en trois: la librairie de livres anciens que Jostein Gaarder visite à Buenos Aires à l'occasion de la foire du livre, et deux espaces-temps bien éloignés par rapport à celui-ci: Carthage où Floria écrit sa lettre et Hipponne où se trouve l'évêque. Des lieux éloignés eux aussi dans l'espace mais qui, parallèlement, ont chacun un lutrin au milieu, celui de saint Augustin étant entouré de signes qui remarquent sa catégorie d'évêque. Au premier tableau de la pièce Floria se trouve seule sur scène lisant sa lettre et les citations de saint Augustin qu'elle commente. C'est au deuxième que saint Augustin, habillé en évêque, prend sa place «derrière son lutrin et commence à ouvrir ses *Confessions* pour les relire et les corriger à la plume» (1998: 15), ce qui forcément correspond à un moment antérieur à celui où Floria écrit puisqu'elle a déjà reçu ses *Confessions*. À partir de ce moment les citations de saint Augustin seront lues par Floria mais aussi par l'évêque dans son espace-temps, dépassant parfois ses gestes de lecture et écriture comme nous l'avons vu. Sans qu'il y ait interaction réelle entre les personnages, les deux voix se mêlent parfois donnant l'impression d'un dialogue, mais un faux dialogue puisque tout est une matérialisation de la voix encadrante de Floria lisant ou disant sa lettre, ce qui souligne

la cruelle insensibilité finale de l'évêque envers son ancienne compagne. La magie scénique de l'œuvre réside justement dans le fait que, malgré leur proximité sur les planches et l'impression de dialogue, Floria et Augustin se trouvent dans deux espaces sans contact, signe de leur éloignement irrémédiable dans la vie et les idées, quoique parallèles par la présence d'un lutrin dans chacun des deux, signe de l'affrontement intellectuel de l'ex-concubine Floria au grand évêque. En fait nous n'avons trouvé aucune indication scénique qui annule cette séparation et les fasse se toucher, se parler vraiment. Tout au plus, une lettre tombée du côté de Floria qu'Augustin ramasse (1998: 62).

La coexistence d'espaces-temps sur scène est un des traits les plus remarquables de l'univers dramatique de *Carmen la nouvelle*. Nous avons déjà observé comment la lecture se fait à plusieurs voix dans la pièce. Cette lecture du manuscrit de *Carmen* se métamorphose à plusieurs reprises en représentation de *Carmen*, de telle façon que Joseph passe de lecteur, seul ou accompagné, à jouer son propre personnage dans le récit. Chaque fois il se produit évidemment une mutation de coordonnées scéniques puisque nous passons du présent à Paris au passé en Espagne. Les moments de transition sont extrêmement intéressants dans la mesure où ils font coexister sur scène les deux espaces-temps avant que le Paris du présent ne s'efface. Ainsi, au début du tableau 1, Joseph lit puis cesse de lire pour s'intégrer à l'espace-temps évoqué par son récit comme archéologue perdu avec son guide dans une sierra d'Espagne. Pourtant l'espace-temps encadrant se poursuit encore quelques moments car Clara continue la lecture de quelques lignes alors que Joseph est passé à l'espace-temps encadré (2007c: 22-23). Une deuxième transition de la lecture à la représentation mêle aussi les coordonnées encadrantes et encadrées la lecture se produisant maintenant sur scène dans l'espace-temps encadré : Joseph se trouve au couvent des dominicains à Cordoue et lit à un moine son manuscrit de *Carmen*, ce qui implicitement nous ramène à l'espace-temps de Paris au présent puisque c'est là que la lecture a commencé. Puis, au moment où, l'angélus ayant sonné, le moine s'en va il continue à lire tout seul pour passer à jouer son personnage dans l'épisode de sa première rencontre avec Carmen qu'il vient d'introduire à la lecture. Cette coïncidence de coordonnées est encore exploitée lors du troisième passage de la lecture à la représentation. Clara, qui a toujours le manuscrit à la main, et Joseph sont en conversation dans leur espace-temps parisien mais «En même temps de l'autre côté Navarro est dans sa prison, la tête dans les mains, les coudes posés sur la table» (2007c: 61). Clara commence alors à lire dans le manuscrit les paroles de Navarro que celui-ci prononce avec elle dans son espace-temps. La conversation revient entre elle et Joseph puis elle poursuit sa lecture avec Navarro. Les deux espaces-temps coexistent donc sur scène avec cette étrange confluence de paroles entre Clara et Navarro; c'est alors que se produit la transition définitive à l'espace-temps encadré et l'effacement sur scène de l'encadrant:

Pendant qu'elle parle, Joseph rejoint l'espace de la prison. Navarro lève la tête de la table et s'adresse à Joseph comme s'il continuait simplement une conversation: Clara sort (2007c: 64).

Mais *Carmen la nouvelle* ajoute encore une dimension à ces déplacements successifs des espaces-temps sur scène. Navarro raconte à son tour son histoire à Joseph en prison et, de même qu'il arrivait à partir de la lecture encadrante de Clara, elle se matérialise en représentation sur scène. On s'attendrait à voir alors Navarro sortir de prison pour s'intégrer comme don José à la représentation de son histoire, de la même façon que Joseph est passé de lecteur à personnage, mais l'auteur a préféré dédoubler le personnage en deux: un Navarro qui reste toujours en prison et un don José qui représente ses amours malheureuses avec Carmen. Le fait est que, d'une certaine façon, c'est encore l'histoire de *Carmen* racontée à l'intérieur de sa représentation qui encadre une nouvelle représentation, ce qui fait encore plus mobiles les coordonnées spatiales et temporelles de l'œuvre.

De cette façon l'histoire de *Carmen* apparaît plusieurs fois mise en perspective. Elle n'est pas seulement représentée sur scène: elle est lue et même vue dans sa représentation encadrée par des personnages de l'œuvre. Cette mise en perspective se décèle aussi par une particularité de l'œuvre qui projette à l'intérieur de l'univers dramatique le livre même de Mérimée. La nouvelle était accompagnée de notes informant le lecteur français d'aspects de la culture espagnole qui apparaissaient dans l'œuvre et donnant la traduction de mots espagnols, basques ou gitans, ou de *coplas* traditionnelles. Cette fonction explicative de l'œuvre est reprise dans la fiction dramatisée elle-même; ainsi le personnage de Navarro, tandis qu'il attend son exécution en prison, fournit la plupart du temps ces explications à son interlocuteur qui n'est autre que Joseph. Parfois Joseph intervient lui-même pour donner une traduction aux paroles de Carmen dans la représentation encadrée qu'ils contemplent de la prison:

CARMEN: Chuquel sos pirela
Cocal Terela.
 NAVARRO: Chien qui marche
Os trouve.
 JOSEPH: Oui, ou mieux:
Chien qui chemine
Ne meurt pas de famine (2007c: 68).

S'il n'y a guère d'interférences entre l'espace-temps de Clara et Joseph à Paris faisant la lecture de *Carmen* et les autres espaces-temps de l'œuvre, il n'en n'est pas de même entre celui de la prison où se trouve Navarro avec Joseph et celui de l'histoire qu'il lui raconte et se matérialise en représentation. Le dédoublement d'un seul personnage en Navarro et don José est propice à ce genre d'interférences. Ainsi, il n'est pas surprenant que la fonction narratrice de Navarro passe à son double don José dans la représentation encadrée et que parfois même leurs voix se superposent:

DON JOSÉ et NAVARRO (*Ensemble*): Le croiriez-vous, Monsieur, ses bas troués qu'elle me faisait voir tout en plein en s'enfuyant, je les avais toujours devant les yeux.

DON JOSÉ : Je regardais par les barreaux de la prison dans la rue, et, parmi toutes les femmes qui passaient, je n'en voyais pas une seule qui valait cette diable de fille-là. Et puis malgré moi je sentais la fleur de cassie qu'elle m'avait jetée, et, qui sèche, gardait toujours sa bonne odeur... (*Il commence à sortir de l'intérieur de la veste la fleur de cassie séchée.*)

DON JOSÉ et NAVARRO: S'il y a des sorcières, cette fille-là en était une! (2007c: 78).

Les voix donc se superposent, se séparent et se superposent, produisant ainsi des confluences entre les deux espaces-temps scéniques. Cela nous rappelle *Lettres intimes d'Élise M.*, comme le fait aussi que dans *Carmen la nouvelle* un personnage d'un espace-temps scénique puisse regarder l'autre ou même y pénétrer. C'est le cas de Navarro en prison se bouchant les oreilles et fermant les yeux de l'horreur qu'il ressent à voir Garcia le Borgne décharger son espingole sur son compagnon blessé, le Remendado, dans la représentation du récit. Mais c'est surtout la Carmen sensuelle qui attire les regards son seulement de don José qui est avec elle mais de Navarro et Joseph qui contemplent la représentation du récit de Navarro en prison; ainsi, tandis qu'elle est dans sa chambre avec don José «De l'autre côté Navarro et Joseph regardent la scène bouche bée» (2007c: 91) puis lorsqu'elle «entame une danse chantée où peu à peu elle déchire ses vêtements et s'en dépouille» devant don José, Joseph s'exclame de la prison: «Ce qu'elle est belle!» (1993: 123). Ce sont en fait des regards intentionnés comme l'indique clairement Navarro à Joseph: «JOSEPH: Et Carmen? NAVARRO: Regardez!» (2007c: 114).

Le fait qu'un personnage dise à un autre de regarder la représentation encadrée de son propre récit contribue à cette étrange sensation de fluidité des coordonnées temporelles et spatiales dans *Carmen la nouvelle*. Elle se renforce du fait que Joseph, Navarro et don José entrent parfois directement en contact, alors qu'ils se trouvent situés dans des temps et des espaces différents. Par exemple, don José s'empare d'un cigare de Navarro et d'une miche de pain sur la table de prison et «Les trois hommes se penchent les yeux fermés pour respirer la fleur de cassie de Carmen» que don José vient de tirer de l'intérieur de sa veste (2007c: 78).

Le passage de l'acte de lecture ou d'écriture à la représentation entraîne donc des mutations diverses des coordonnées spatiales et temporelles sur scène, et cela à un point tel dans diverses œuvres de Louise Doutreligne que cette fluidité de coordonnées y paraît essentielle. La brusque mutation et la coexistence sur scène de différentes coordonnées spatiales et temporelles contribuent à créer une atmosphère d'incantation théâtrale. Mais incantation qui paradoxalement nous ramène à un acte

pur et simple de notre culture, puisque c'est de là que tout est parti: la lecture et l'écriture, bref, la littérature.

4. Univers dramatique encadré et encadrant à la lumière de l'écriture et la lecture

Les altérations des coordonnées scéniques et l'animation de la lecture ou l'écriture en action que vous avons observées jusqu'à maintenant se produisent à l'intérieur d'un même univers dramatique. Joseph peut passer de lire à jouer son propre personnage mais il le fait dans un même univers puisque, de son dire, le récit que lui et Clara lisent et qui est joué sur scène a vraiment eu lieu dans le passé avec sa participation. Autrement dit, les coordonnées spatiales et temporelles se sont déplacées par un retour au passé et en Espagne mais elles restent dans un même univers dramatique. Ce mécanisme est souvent revenu dans les phénomènes que nous avons observés: nous passons de Carthage à Hippone lorsque le saint Augustin lu ou cité parle, Meilcour passe de lire à jouer des épisodes passés, etc.: c'est toujours dans un même univers dramatique que se produit le déplacement des coordonnées temporelles ou spatiales. Mais la lecture ou l'écriture peuvent conduire à la décomposition de l'univers dramatique en un univers encadrant et un autre encadré: la lecture conduit alors non pas à jouer le propre personnage à un autre moment ou lieu mais à jouer un personnage autre dans un univers autre que celui où se produisent la lecture et l'écriture, soit parce qu'il se situe à une distance infranchissable pour le personnage, soit parce qu'il correspond à une fiction littéraire.

La bipartition de l'univers dramatique en encadré et encadrant est fondamentale dans quatre œuvres: *Don Juan d'origine*, *Faust espagnol*, *Vita Brevis* et *Signé Pombo*. Mais elle est aussi présente, quoique moins visible, dans d'autres pièces. *Teresada*, une des premières créations de l'auteur, annonçait déjà ce phénomène dans le tableau ou *Teresada* et son frère enfants jouaient l'aventure chevaleresque, ce qui n'était autre qu'une mise en scène ludique de leurs lectures de romans de chevalerie (2007a: 91). *Conversations sur l'infinité des passions* encadrait les trois univers dramatiques successifs, inspirés comme nous l'avons vu de Mme de Villedieu, Crébillon-fils et Balzac, dans une courte conversation entre un homme et un femme où celle-ci expliquait qu'elle avait choisis ces exemples «pour vous persuader de l'infinité de l'amour» (1990: 13). La transition de l'univers encadrant, fondé par conséquent sur un acte de lecture féminin, à l'univers encadré était assurée par la correspondance des vêtements des deux personnages du prologue avec le siècle de chacune des histoires dramatisées par la suite. Finalement, *Carmen la nouvelle* ne nous mène pas à un univers différent puisque, dans la pièce, Joseph a vraiment vécu son récit en Espagne, mais elle commence au terme de la représentation d'un lever de rideau de Clara Gazul. Amorce donc initiale d'un univers de fiction encadré où le personnage de Clara Gazul –un apocryphe de Mérimée, de même que Joseph L'Estrange– de l'univers encadrant

jouait le rôle de Mariquita¹³. L'univers dramatique de Louise Doutreligne présente donc une forte tendance à se décomposer en encadrant et encadré.

L'univers dramatique encadrant de *Don Juan d'origine* est le collège de Saint-Cyr sous la direction de Mme de Maintenon, l'univers encadré est celui de l'œuvre de Tirso de Molina jouée par les pensionnaires du collège. Le passage d'un univers à l'autre se produit par la lecture collective et à la dérobée de Mme de Maintenon que font les jeunes filles du *Séducteur de Séville* au prologue. À partir de ce moment-là l'univers dramatique encadrant disparaît pour réapparaître à l'intermède de la pièce, après la célèbre mort du Commandeur. En effet, Mme de Maintenon, qui sans le savoir joue somnambule le rôle du Commandeur, s'est réveillée essoufflée au cœur de la nuit et, tandis que la converse lui donne à boire, elle fait des réflexions amères sur sa vie et ses projets d'éducation des jeunes filles. Elle se rendort et l'univers encadré reprend à l'instant avec la rencontre de don Juan et le Marquis de la Mota à Séville. Il reviendra à l'épilogue de l'histoire: un orage éclate alors qui réveille Mme de Maintenon et lui fait tenir une conversation surprenante avec la converse. Elle, actrice somnambule sans le savoir de la pièce, s'est réveillée en sursaut rêvant du feu, de l'enfer, de la punition et de l'Espagne. La converse la rassure en lui disant que l'orage a éclaté et que les jeunes filles sont dans leurs dortoirs. Ce qui la calme surtout est de savoir, par la converse, qu'elle terminent de lire l'espagnol cette semaine et passent à l'anglais. Elle se rendort alors riant et répétant un mystérieux *God save the Queen*.

Mais les liens entre l'univers encadrant et l'univers encadré dans *Don Juan d'origine* ne se limitent pas à ces trois moments. En fait la pièce tire toute sa magie théâtrale du fait que l'univers encadrant et la lecture qui fonde l'univers encadré sont très présents dans celui-ci et en fréquente interférence. Tout d'abord, le premier passage à l'univers encadré a lieu d'une façon bien étrange alors que la lecture du *Séducteur de Séville* passe de mains en mains:

Pendant la lecture, les autres jeunes filles commencent à habiller Mlle de Villette en Don Juan et parallèlement Mademoiselle de Chevreuse en Isabelle. Tout cela se fait sous l'impulsion autoritaire de Mlle de Glapion (2007b: 21).

C'est donc pendant la lecture même que les jeunes filles s'habillent en personnages et que nous passons progressivement de l'univers dramatique encadrant à l'encadré. La pièce insérée commençant dès la suivante page, il s'impose une conclusion: les jeunes filles n'ont pas eu le temps d'apprendre leurs rôles. La représentation ayant lieu pendant le sommeil de Mme de Maintenon et le fait que celle-ci y participe somnambule, personne n'a donc eu le temps de répéter dans l'univers encadrant. Ce qui nous invite à envisager que nous n'assistons pas proprement à une représentation

¹³ Une didascalie nous indique que cette comédie peut être jouée en lever de rideau (1993: 11).

dans l'univers encadrant mais à la dramatisation d'une lecture collective presque complètement déglagée sur scène de l'acte de lecture. La magie théâtrale du *Don Juan d'origine* découle en bonne partie de ce phénomène: il nous est impossible de savoir avec certitude à quoi correspond dans l'univers encadrant la pièce insérée: les jeunes filles jouent-elles vraiment la pièce ou lisent-elles et c'est une théâtralisation fantasmatique de la lecture que nous voyons sur scène?

L'incertitude des limites entre univers encadrant et encadré se renforce du fait que le premier est souvent présent dans le second. En fait, nous croyons qu'une mise en scène de *Don Juan d'origine* qui ne tirerait pas parti de ce phénomène courrait le risque d'appauvrir son univers dramatique. Ainsi, il est très fréquent que les tableaux commencent par la mise en scène de l'œuvre insérée, généralement sous les indications de Mlle de Glapion «en metteur en scène agressive» (2007b: 51). En d'autres termes, les didascalies et la mise en scène de l'œuvre sont aussi jouées ce qui augmente l'effet de théâtre dans le théâtre et mêle au plus près les univers dramatiques encadrant et encadré. Le premier tableau de la pièce insérée le manifeste nettement:

MLLE DE GLAPION: (*Elle montre don Juan et Isabelle.*) Naples. Le Palais du Roi. C'est la nuit. Pas de lumière. (*Elle souffle quelques-unes des bougies.*) Don Juan Tenorio et la Duchesse Isabelle sont près d'une fenêtre. Don Juan est masqué...
ISABELLE: Par ici Duc Octave, tu pourras sortir plus sûrement (2007b: 25).

Cette situation se reproduit de nombreuses fois dans la pièce et non seulement à l'introduction des tableaux. Ainsi, à titre d'exemple, après le long monologue de Tisbée témoin du naufrage de don Juan et Catalinon, intervient une autre fois Mlle de Glapion au milieu de la scène avec impulsion autoritaire pour organiser le jeu scénique:

Entre, affolée Mademoiselle de Glapion, le livre à la main.
MLLE DE GLAPION: Vite une voix en coulisse, c'est la voix de Catalinon... Toi! (*Elle choisit Mademoiselle de Beauvilliers en Catalinon.*) Crie: «Je me noie».
Elle la pousse vers la coulisse. On habille en vitesse Mademoiselle de Beauvilliers en Catalinon.
MLLE DE BEAUVILLIERS: Je me noie! (2007b: 43).

Mlle de Glapion est entrée organiser la représentation «le livre à la main». Ce n'est point une exception car le livre réapparaît ci et là dans l'univers dramatique encadré de mains en mains, ce qui nous rappelle avec force l'acte de lecture fondateur de cet univers et brouille les limites entre l'encadrant et l'encadré. La converse en arrive même dans la pièce à lire dans le livre pour savoir ce qu'elle doit dire:

Entre la Converse, elle achève de s'habiller en paysanne, elle a aussi le livre à la main, les petites encore habillées en escorte du roi l'aident.

LA CONVERSE: (*Aux petites.*) Je m'appelle... (*Elle regarde dans le livre.*) Béatrice! (1999: 101).

Autrement dit: ce n'est pas au *Séducteur de Séville* que nous assistons –ce qui serait une lecture bien pauvre de la pièce– mais à une création de cette pièce, où se matérialise son acte de lecture fondateur. En d'autres termes: on ne joue pas seulement sur scène l'histoire de don Juan mais aussi l'histoire intime de ce qui se passe au collège de Saint-Cyr. D'ailleurs il y a un bon nombre d'indications qui nous montrent le caractère de ces jeunes filles –en particulier l'impulsion autoritaire de Mlle de Glapion cheville ouvrière de la représentation– devenues soudain actrices, ce qui laisse transparaître les tensions humaines qui peuvent se nouer entre les acteurs:

MLLE DE GLAPION: (*Agressive, en metteur en scène-actrice interrompue.*) Qu'est-ce qu'il y a?

LA CONVERSE: C'est toi qui fais le roi?

MLLE DE GLAPION: Et bien oui c'est moi!... Pourquoi?

LA CONVERSE: Pour rien, mais c'est quel Roi? Je ne comprends pas, ce n'est pas le même?

MLLE DE GLAPION: Mais non ce n'est pas le même! Maintenant c'est le grand Roi. Le Roi d'Espagne, quoi! (1999: 51).

Finalement, on ne peut qu'enrichir le sens de *Don Juan d'origine* tenant compte de cette structure d'univers dramatiques encadrant et encadré à multiples transitions et interférences, sans le limiter à une adaptation de Tirso de Molina lequel maintient un discours moraliste, comme on le sait, qui ne case pas dans la dramaturgie de Louise Doutreligne. En effet, ce qui compte dans l'œuvre ce n'est pas tant le modèle espagnol que l'acte de désobéissance et de libération que font les jeunes filles en lisant un livre dangereux à la dérobée de leur directrice. Elles sont fatiguées au début de la pièce de jouer les moralisantes *Esther* ou *Athalie* et se laissent rapidement séduire par le personnage de Tirso de Molina et le théâtre espagnol du Siècle d'Or. Leur désinvolture ne fait que confirmer les craintes de Mme de Maintenon:

J'avais voulu que mes filles eussent de l'esprit, qu'on élevât leur cœur, qu'on formât leur raison... J'ai réussi ce dessein, elles ont de l'esprit, mais s'en servent contre nous (1999: 15).

Ce qui revient à dire que lorsqu'une éducation forme vraiment la raison et le cœur des femmes rien n'assure que faisant usage de leur liberté elle suivent les chemins battus de l'ordre ou la morale. Mais la condamnation aux enfers de don Juan qui, comme dans la pièce de Tirso, meurt sans confession malgré l'avoir demandée au dernier moment, case mal avec une telle revendication de la liberté. Et l'orage qui éclate à la fin de la pièce insérée et jette les jeunes filles affolées, quittant leurs vête-

ments de théâtre, dans leurs lits pourrait bien être un signe de colère et pouvoir de l'autorité bafouée. Cependant, une interférence entre les univers encadrant et encadré nous donne une clef de lecture qui insiste sur la dimensions libératrice de *Don Juan d'origine*. Effectivement, Mlle de Glapion, à la suggestion de la converse, investit Mme de Maintenon somnambule du rôle du Commandeur qu'elle jouera sans le savoir (1999: 52). L'autorité divine à travers le bras vengeur du Commandeur et l'autorité civile du collège de Saint-Cyr coïncident ainsi. Se moquer de la deuxième en lui faisant jouer dans de telles circonstances un rôle dans une œuvre interdite ne peut manquer d'avoir une incidence sur la première et le principe d'autorité absolue!

Dans *Faust espagnol* l'univers dramatique encadrant est un jardin public à Paris de nos jours où le professeur Amboise Toussaint Faustus, accompagné de sa séduisante secrétaire Angelia Lucero, attend un inconnu avec lequel il a un mystérieux rendez-vous. L'univers encadré est l'Espagne du Siècle d'Or où se situe la pièce inspirée d'*El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. L'univers encadrant est présent au prologue de la pièce qui montre comment le mystérieux inconnu, Goethe, a voulu venir avant que le traité sur le *démonique* et le *démoniaque* entrepris par le professeur Faustus «n'accuse trop de sottises» (2008: 21). Goethe, venu du ciel, raconte alors comment on y fait du théâtre; en fait ils y représentent un répertoire universel et en sont maintenant aux Espagnols. C'est à cette occasion que Calderon lui-même, dont Goethe s'était inspiré pour son Faustus, lui a donné à connaître l'œuvre de Mira de Amescua à la source de son *Magicien prodigieux*. Il lui a fait lire la pièce et lui a donné à dire le rôle de Marcelo, le père. Le prologue se termine, tandis que Goethe annonce des détails de la pièce et promet «un avant petit goût de paradis» (2008: 27); suit alors la pièce insérée qui déploie l'univers dramatique encadré. L'encadrement revient vers le milieu de la pièce, aux scènes cinq et six de la deuxième journée, alors que don Gil, rôle joué par le professeur Faustus, vient de devenir l'esclave du démon en échange de la jouissance de Leonor, sœur de Lissarda, dont il est épris. La cinquième scène consistant, comme nous le montrerons, en une transition entre univers, c'est surtout la sixième qui suppose une nette étape à l'univers encadrant. Le professeur Faustus et Goethe engagent la conversation sur la pièce qu'ils sont en train de représenter, ce qui mène Goethe, menaçant le professeur de le remplacer par sa fatigue, à rappeler une anecdote passée avec le comédien Becker lors de la création de *Wallenstein*. Goethe finalement, après avoir critiqué le manque de vigueur du professeur, l'encourage à reprendre en l'avertissant: «Prenez bien garde que ce ne soit le démon qui vous tienne dans ses griffes» (2008: 80). L'univers encadré revient alors et se maintient jusqu'à l'épilogue où Goethe et Marcelo, tandis qu'il ôtent leurs costumes, parleront de la pièce représentée, du *démonique* et *démoniaque*. L'univers encadrant a donc trois manifestations très claires: prologue, épilogue et une sorte de pause médiale, comme curieusement dans *Don Juan d'origine*.

L'acte de lecture qui permet la transition d'un univers à l'autre ne se manifeste pas ici aussi ouvertement que dans *Don Juan d'origine*. Nous ne voyons les personnages ni lire ni écrire puisque la représentation insérée commence tout de suite après la conversation entre Faustus et Goethe au prologue, pendant laquelle ils commencent à s'habiller en don Gil et Marcelo. Le passage à la pièce insérée est donc encore plus invraisemblable que dans *Don Juan d'origine* où du moins les jeunes filles actrices lisaient, et corrobore que même l'univers encadrant possède une magie théâtrale par laquelle il ne peut être identifié à l'univers réel. L'acte de lecture fondateur de l'univers dramatique encadré n'est toutefois pas complètement absent puisque, selon Goethe, on lit et joue du théâtre au ciel et, d'ailleurs, Calderon lui a donné précisément à lire *El esclavo del Demonio* de Mira de Amescua. L'acte d'écriture n'est non plus absent puisque Faustus entreprend un traité sur le *démonique* et le *démoniaque*; et c'est d'ailleurs pour le conseiller dans ce traité que Goethe fait représenter la pièce espagnole. Mais il y a aussi une matérialisation très particulière de l'acte d'écriture dans *Faust espagnol* qui brouille les limites entre les univers dramatiques et l'univers réel. Tandis que le professeur Faustus réfléchit à haute voix sa jeune secrétaire Angelia prend des notes pour son ouvrage sur le *démonique* et le *démoniaque*. En fait, cette situation est très particulière car Angelia note, d'après les ordres du professeur, tout ce qui se passe:

FAUSTUS: Vous notez.

ANGELIA: L'heure?

FAUSTUS: Oui, Angelia, l'heure! L'heure, le lieu, le rendez-vous, vous notez tout. (*Il tente un geste vers l'ordinateur qu'elle esquive*) [...]

ANGELIA: Je note tout cela?

FAUSTUS: Vous notez: parc. Dix-huit heures trente. Professeur étranger confirmé attendu. Pas de témoin... (2008: 18).

D'où cette question, que paraît partager la curiosité du professeur pour l'ordinateur d'Angelia: qu'écrit-elle? Écrirait-elle l'œuvre même qui se représente puisque qu'on lui demande de tout noter? C'est un doute que nous ne pouvons éviter puisque les paroles et l'attitude du professeur suggèrent qu'elle ne s'en tient pas à de simples notes pour le traité. Et cela sans rappeler qu'Angelia joue le rôle du démon qui séduit don Gil par son pacte infâme dans la pièce encadrée. Pour autant qu'il soit impossible de répondre à cette question avec sûreté, un acte d'écriture mystérieux est donc présent dans la pièce, ce qui plonge, par un effet cher aux baroques, dans l'incertitude les limites entre l'univers dramatique où se situent les personnages et l'univers réel où se situent les spectateurs et le livre du *Faust espagnol*.

D'autre part, de même que nous l'avons observé dans *Don Juan d'origine*, nous trouvons aussi ici des transitions et des interférences entre l'univers dramatique encadrant et l'encadré. Ainsi, pendant le prologue Placido, personnage silencieux qui

accompagne Goethe, à un signe de celui-ci «ouvre les valises et commence à sortir des bribes de costumes du Siècle d'Or» (2008: 26). Une indication précise à propos de Goethe —«Il prend le manteau de Marcelo»— nous permet de deviner que pendant la fin de cette conversation les personnages qui ont un rôle dans la pièce insérée (Goethe Marcelo, Faustus don Gil et Angelia Lucero celui du démon androgyne Angelia Angelio) participent à ce travestissement qui est une transition d'un univers dramatique à l'autre et aussi une façon de faire du théâtre sur le théâtre. D'ailleurs, contrairement à ce qui se passait dans *Don Juan d'origine*, la dualité des personnages qui jouent un rôle dans les deux univers dramatiques est remarquée dans la pièce insérée en faisant précéder leurs interventions de deux noms: Faustus/Don Gil, Angelia/Angelio, Goethe/Marcelo.

Le retour à l'univers encadrant qui se produit vers le milieu de la pièce présente une transition similaire qui mène maintenant à une interférence entre univers. Don Gil vient de signer son pacte avec le diable et il rencontre Lissarda:

Entre don Gil anachroniquement habillé en professeur Faustus comme au prologue, Lissarda ébahie.

LISSARDA: Don Gil? Mais qu'est-ce qui se passe?

FAUSTUS/DON GIL: (*À Angelia Angelio sans même remarquer Lissarda*): Je suis disposé à te servir (2008: 75).

Lissarda est un personnage qui n'apparaît que dans l'univers encadré d'où sa surprise à voir don Gil habillé en professeur Faustus, personnage d'un univers dramatique auquel elle n'a aucun lien. L'interférence entre les univers est donc ici très marquée et elle répond certainement à une intention de l'auteur de montrer que la tentation du mal se manifeste, avec toutes les distances culturelles, aussi bien dans le passé que dans le présent. A cela suit la scène suivante de la conversation entre Goethe et Faustus, nettement située dans l'univers encadrant et avec de nouvelles références aux costumes que portent les comédiens dans l'univers encadré (2008: 79). L'épilogue se déroule dans des circonstances similaires: tandis que Goethe et Faustus parlent de la pièce qu'ils viennent de représenter, du *démonique* et *démoniaque* ils retirent leurs costumes du Siècle d'Or. Transition donc de retour mais aussi interférence: la jeune secrétaire a disparu. Sensuelle et tentatrice pour le professeur au début de la pièce, qui se plaignait qu'elle ne soit pas plus *collaboratrice*, nous apprenons qu'elle «communiquait toutes mes recherches directement aux laboratoires concurrents» (2008: 123). Puisque «les démons sont toujours là», comme affirme à l'instant Goethe, il est donc possible que Angelia/Angelio (secrétaire et démon androgyne) soit vraiment un seul démon situé et dans l'univers encadrant et dans l'univers encadré. Le fait qu'il n'y ait aucune indication qu'elle se travestisse pour passer d'un univers à l'autre et que sa double identité soit transparente —«Apparaît un démon androgyne. Ce n'est autre qu'Angelia Lucero» (2008: 70)— indiquerait la persistance de tous temps du *démoniaque* et du *démonique*, réunissant sur ce point les deux univers dramatiques.

Enfin, encore comme pour *Don Juan d'origine*, la bipartition de l'univers dramatique en encadré et encadrant peut être considérée pour enrichir le sens de l'œuvre. Le moralisme de la pièce de Mira de Amescua est hors de doute, pour autant qu'il y ait une attraction révélatrice pour la figure du diable, ainsi que ses commentaires misogynes. La conversation finale entre Goethe et Marcelo marque les distances envers l'univers dramatique inséré et propose une autre vision du mal, de la tentation et de la femme. Goethe n'accepte pas le traitement différent que donne la pièce à ses deux grands pécheurs: don Gil, après avoir signé de son sang son pacte avec le diable est finalement pardonné –il deviendra même grand prêtre chez les Dominicains– tandis que Lissarda, qui elle n'a pas fait ce pacte, succombe. Goethe en critique durement l'Église:

GOETHE: Tandis que Lissarda, elle... femme, alors évidemment... Que de bêtises dans les institutions de l'Église! Moi, je m'inclinai devant le Christ de la même façon que j'adorais le soleil, mais si on m'avait demandé de me courber devant un os de pouce de l'apôtre Pierre ou Paul, j'aurais dit de grâce, laissez-moi tranquille avec vos absurdités! (2008: 121).

Mais ses critiques concernent aussi la conception du mal par la distinction qu'il fait entre *démonique* et *démoniaque*:

GOETHE: Hé oui, Monsieur le Professeur, le Démonique est ce qui ne peut s'expliquer par la raison ou l'intelligence... ma venue ici par exemple... On croit les choses de la science ou de l'art uniquement terrestres! Mais qu'on essaie de produire avec des forces humaines quelque chose que je puisse comparer aux créations de... ces Espagnols par exemple!... Ils ont dépassé la commune mesure voilà, et ont été divinement doués!

FAUSTUS: Comme le diable.

GOETHE: Non! Le diable est démoniaque, il est beaucoup trop négatif pour être démonique. Le Démonique se révèle dans une activité entièrement affirmative (2008: 121-122).

Faust espagnol ne porte donc pas tout simplement les orientations morales de l'œuvre insérée inspirée de Mira de Amescua. L'univers encadrant réagit nettement contre le mépris traditionnel de la femme et, de plus, distingue le mal –le démoniaque, qui peut prendre des visages différents de tout temps– du démonique, ce qui défie la raison, les normes et habitudes aussi de tout temps. C'est ce qui certainement intéresse l'auteur dans ce classique espagnol du Siècle d'Or: non pas son discours moraliste sur le mal et la tentation mais sa magie théâtrale, inexplicable et partant démonique, qui la fascine sans pour cela partager toutes les idées de l'évêque de Guadix, comme Goethe dans l'univers dramatique encadrant. La lecture de *Faust espagnol* se

nuance et s'enrichit ainsi du fait de tenir compte des rapports entre ses univers dramatiques encadrant et encadré.

Vita brevis décompose aussi son univers dramatique en encadrant et encadré. L'univers encadrant se situe au présent à Buenos Aires, dans une petite librairie de livres anciens, l'univers encadré dans l'Antiquité romaine, divisé à son tour entre les villes de Carthage et Hippone. Le prologue nous montre l'auteur du roman homonyme, Jostein Gaarder trouvant par hasard des feuillets manuscrits qui paraissent la copie d'une longue lettre de Floria à saint Augustin. Après avoir négocié le prix avec le libraire il finit par acheter le manuscrit, assumant le risque que celui-ci soit faux. Cet univers encadrant connaît aussi une certaine mobilité de coordonnées temporelles puisqu'on entend au début et à la fin du prologue la voix en off de Jostein Gaarder nous exposant les raisons de sa présence à Buenos Aires au printemps 1995 et l'envoi qu'il fit du manuscrit au Vatican en automne 1995 afin de demander une authentification. Heureusement qu'il conserva une copie car jamais il n'obtint de réponse du Vatican qui prétend, de plus, ne pas avoir reçu l'original. Ainsi se termine le prologue cédant la place à l'univers encadré de la lettre de Floria. Vers le milieu de la pièce, au sixième tableau, alors que Floria rappelle les tourments que vivait Aurèle ne pouvant se libérer de sa concupiscence et se marier avec elle à cause de ses ambitions, il se produit sur scène un «noir total brutal» qui nous fait revenir à l'univers encadrant. Jostein Gaarder apparaît alors sur scène rallumant les bougies et commentant qu'à la lumière *Des Bienfaits du mariage*, œuvre de saint Augustin lui-même, sa répudiation d'une concubine aurait été coupable. Puis après quelques réflexions qui se terminent par de bonnes raisons pour croire que le Pape a eu connaissance du *Codex Floriae*, il disparaît. L'univers encadré revient alors sur scène jusqu'à l'épilogue, où Jostein affirme sa conviction que la lettre fut réellement écrite et envoyée puis envisage les avatars historiques qui la menèrent en Amérique du Sud. Alors, tandis qu'il souffle les bougies, il s'adresse au public avouant qu'on ne saura jamais si saint Augustin reçut la lettre et sa naïveté de n'avoir pas demandé un reçu de son envoi au Vatican. Comme dans *Don Juan d'origine* et *Faust espagnol* l'univers encadrant se manifeste donc avec force à trois reprises: au début, à la fin et vers le milieu de la pièce.

L'acte de lecture, qui se déploie en univers encadré, apparaît dans l'univers encadrant ne serait-ce parce qu'il est évident que Jostein Gaarder a lu cette lettre de Floria et que, par conséquent, l'univers encadré peut être aussi bien une dramatisation de sa lecture qu'une reconstruction de ce qui put se passer seize siècles auparavant. De plus il entame directement la lecture du manuscrit à la petite librairie:

JOSTEIN (*lisant à haute voix*): «FLORIA ÆMILIA AURELIO
AUGUSTINO EPISCOPO HIPPONIENSIS SALUTEM» (*traduisant*)
Floria Emilia salue Aurèle Augustin, évêque d'Hippone... [...]
(*il rit en marmonnant le texte en latin puis le traduit*) ...
Comme cette salutation officielle me paraît étrange, à moi qui

autrefois, il y a bien longtemps de cela, aurait simplement écrit... [...] (1999: 4).

Ce court acte de lecture suffit à indiquer que dans l'univers encadrant la lettre de Floria a été lue par Jostein Gaarder; c'est donc encore à travers une lecture que nous pénétrons dans la dramatisation d'un univers encadré, ancrée dans un des lieux par excellence des livres: une librairie.

Mais les deux univers, pour distants qu'ils soient, interfèrent aussi l'un dans l'autre. D'un côté la scène mêle à la fois le décor de l'univers encadrant et de l'univers encadré, comme le montrent clairement les indications initiales de l'œuvre:

A Buenos Aires une petite librairie de livres anciens. Le lieu est décoré et animé; il y a une vieille penderie de sacristie avec des costumes d'église, deux lutrins, deux candélabres avec bougies... Sur les lutrins de vieux parchemins. Derrière un des lutrins, à cour, est assise une belle femme, cheveux longs, robe romaine... Est-ce une statue? L'autre lutrin, à jardin, est décoré d'une croix christique sur laquelle est posée une mitre d'évêque. Au centre, en arrière-scène, un petit présentoir sur lequel est posé un vieux coffret de cuir rouge d'où dépassent quelques feuillets anciens. Autour de ce présentoir des vieux documents, gravures, etc. À l'avant-scène une corbeille remplie de polars et livres soldés marqués 2 pesos. Assis sur une petite chaise basse un libraire, argentin typique, costume blanc, fume un cigarrillo en lisant un polar (1998: 2).

Les indications montrent clairement un mélange sur scène des deux univers dramatiques: décor de la librairie en arrière-scène et avant-scène, un lutrin de chaque côté, une penderie de sacristie et même une femme romaine et un Argentin! En d'autres termes: l'univers encadré n'arrive jamais dans cette pièce, à cause de ce décor mixte interpénétré, à faire complètement disparaître l'univers encadrant, témoignage que nous sommes toujours dans le monde des livres et que la pièce insérée est la dramatisation d'un acte essentiel de ce monde: la lecture. D'ailleurs ces deux figures se retrouvent encore à l'épilogue: «Floria s'est assise et le vieux libraire fume assis sur le présentoir» (1998: 70). En d'autres termes, quoique l'action se joue dans un univers ou l'autre leur coexistence sur scène est continue. Elle est de plus renforcée par un fait qui ajoute de l'incertitude aux frontières entre les deux univers: c'est le libraire qui joue explicitement le rôle de saint Augustin et de telle sorte que, d'après les indications de l'auteur, son identité doit être pleinement reconnaissable: «En faisant pivoter l'armoire entre le libraire complètement habillé en saint Augustin» (1998: 15). De plus, au dernier tableau «Augustin tourne l'armoire et se change derrière en libraire de Buenos Aires comme au début de la pièce» (1998: 68) tandis que Floria continue à jouer sa lettre. Une transition de personnage de l'univers encadrant à l'encadré que

nous avons déjà observée à propos des jeunes filles de *Don Juan d'origine* ou de Goethe/Marcelo et Faustus/don Gil dans *Faust Espagnol*, ce qui révèle une tendance de cet univers dramatique à faire de certains personnages des ponts entre les univers encadrants et encadrés, faisant monter ainsi sur scène le théâtre lui-même.

Vita Brevis, à la suite de *Don Juan d'origine* et *Faust espagnol*, situe donc un acte de lecture dans un univers dramatique qui mène à sa décomposition en univers encadrant et encadré. L'œuvre multiplie par une coexistence sur scène de décors et personnages de chaque univers les interférences entre ceux-ci, ce qui contribue à rendre incertaines leurs frontières. Et finalement, en montrant comment un personnage de l'un joue un rôle dans l'autre, elle fait monter le théâtre sur les planches.

Dans *Signé Pombo* l'univers dramatique encadrant est l'Espagne contemporaine démocratique où Pombo, à la commande de son éditeur, écrit une autobiographie divulgatrice du général Franco. L'univers encadré est celui de la vie du dictateur jusqu'à sa mort, autrement dit l'Espagne de la dictature passée jusqu'à sa récente disparition. L'alternance des deux univers est beaucoup plus serrée que dans les autres pièces où, comme nous l'avons vu, l'univers encadrant se situait nettement en prologue, en épilogue et en intermède. Dans cette œuvre par contre, la moitié à peu près des dix séquences correspond à chaque univers. L'univers encadrant nous montre Pombo à sa table de travail, souffrant les angoisses personnelles que nous savons par ce projet qu'il a été forcé d'accepter par besoin d'argent, les négociations entre l'écrivain et son éditeur, qui se soucie fort peu de la vérité historique et des victimes du franquisme et ne songe qu'à ses affaires, ainsi que l'entrevue avec Juanito, le fils adolescent de l'éditeur, qui a donné à Amescua l'idée de la nécessité d'une autobiographie divulgatrice de Franco pour les nouvelles générations. La neuvième séquence correspond à l'entrevue finale de Pombo avec son éditeur qui, après une vive discussion où se manifestent leurs différentes visions de la dictature, considère réceptionné le manuscrit mais annonce qu'il ne gardera pas les commentaires que Pombo a ajoutés au discours de Franco afin de le démasquer, ce qu'il qualifie de *bruits* faisant obstacle au message. Une conséquence s'impose: la dramatisation de l'écriture de Pombo à laquelle nous avons assisté ne correspond pas à l'autobiographie finale qui elle sera publiée censurée.

Les séquences correspondantes à l'univers encadré feront une place à Pombo, permettant ainsi les fréquentes interférences de l'univers encadrant. Dans le roman de Manuel Vázquez Montalbán Pombo s'adressait imaginativement parfois au dictateur mort pour le contredire, apporter des témoignages contraires ou simplement ajouter des détails qu'il cachait ou masquait de sa vie. Dans la pièce Pombo lui-même, qui ne l'oublions pas cède douloureusement sa voix à Franco pour l'autobiographie imaginaire, se retrouve sur scène côtoyant ses personnages, Franco et sa veuve Carmen. Ainsi, à la troisième et quatrième séquences, tandis que Carmen parle de Franco,

Pombo l'écoute et réagit à son discours. Ce sont d'abord des exclamations de surprise puis il en arrive à s'adresser directement à elle:

CARMEN: En tout état de cause, à sa mort, Franco a forcé le retour de son père au sein de l'Église comme il a forcé l'Espagne à revenir à son essence catholique.

POMBO: Moi je n'ai forcé mon père ni à partir ni à revenir, mais lors de vos flâneries au port de la Coruña, vos yeux se sont-ils arrêtés une fois sur le paquebot Alfonso XII?

CARMEN: Alfonso XII?... non, je ne vois pas... (2003: 20).

Bien sûr, malgré cette réponse, Carmen n'écoute pas mais veut faire écouter –«...vous ne m'écoutez pas» (2003: 27)– en digne femme de dictateur son discours élogieux de Franco, indifférente aux commentaires de Pombo. Sauf quand celui-ci nomme *la Pasionaria*: elle réagit alors violemment: «Ah celle-là, tout le contraire de ce que j'avais appris être les vertus charitables de la femme espagnole [...] » (2003: 25). D'autre part, Pombo est accompagné dans ces séquences par Juanito qui lui aussi est, à sa manière d'adolescent sans mémoire historique, frappé parfois par les paroles de Carmen que Pombo lui explique. Le fait que sur scène coïncident donc Pombo, Juanito et un personnage de l'écriture de Pombo renforce cette magique incertitude de coordonnées dramatiques.

Pombo arrivera finalement, malgré le dégoût que cela lui inspire, à faire parler Franco à la sixième séquence. Il est «à son bureau, prêt à intervenir» (2003: 33) tandis que le dictateur se lance dans un discours justificatif apostillé par Carmen, accompagné de son garde du corps Paco et de son médecin privé et dans une tenue propre à déconstruire sa grandiloquence: «en peignoir de soie et caleçon» (2003: 33). Mais l'univers encadrant se mêle ici peu à l'univers encadré car, certainement en raison du dégoût qu'il lui inspire, Pombo ne s'adresse à Franco qu'à la fin de la séquence où, «n'en pouvant plus» (2003: 36), il démasque son discours triomphal en rappelant ses atrocités. Son Excellence, bien sûr, ne répond pas. Ce schème qui est repris à la septième séquence se modifie partiellement car «Franco s'approche de façon presque quotidienne de Pombo» et parle «en confidence», ce qui implique une rencontre intime des univers dramatiques encadrant et encadré. Franco alors parle de lui-même à Pombo qui lui répond parfois avec mordacité:

FRANCO: J'ai obtenu en effets de notables succès comme cette prise d'un cachalot ou d'un thon de trois cent soixante et quinze kilos, sans autre aide que d'avoir bien préparé la zone pendant quinze jours en y attirant les grosses pièces avec des poissons vivants et morts... Splash!

POMBO: Splash! La coutume du saut dans le vide, très fréquente au cours de l'immédiat après-guerre, continue longtemps après encore... Julian Grimau, par exemple, a aussi eu

recourt a ce «saut de la mort» à la Direction générale de Sécurité à Madrid (2003: 46).

Mais son Excellence en fait, malgré cette approche physique, n'écoute pas et se limite à ressasser les idées que nous lui connaissons.

Signé Pombo se fonde donc sur un acte d'écriture qui décompose l'univers dramatique en encadrant et encadré. L'univers encadré n'est pas tout à fait coupé de l'univers encadrant puisque les deux se situent en Espagne et Pombo lui-même l'a vécu, en partie, comme enfant de victime et jeune antifranquiste. Mais l'œuvre tire sa force dramatique de mettre ensemble sur scène ces deux univers, en particulier de placer Pombo à côté de Franco –celui-ci étant mort– et sa veuve Carmen, qui sont les personnages de son autobiographie imaginaire, sans que réellement ne s'engage une conversation entre eux, ce qui ne surprend pas s'agissant d'un dictateur. Et paradoxe final: la dramatisation de l'écriture de Pombo en Franco et Carmen par un curieux retournement se trouve plus près de la réalité historique que leur créateur, Pombo, qui lui est un être de fiction. Retournement final de perspectives qui contribue à l'incertitude générale sur les limites entre les univers dramatiques encadrant et encadré, entre ceux-ci et l'univers réel historique.

Don Juan d'origine, Faust espagnol, Vita Brevis et *Signé Pombo* partagent donc de nombreux traits dans leurs univers dramatiques. Tous présentent un acte de lecture ou écriture dans leur univers dramatique encadrant, correspondant à une œuvre préexistante, supposée telle –*Vita brevis*– ou en cours d'écriture –*Signé Pombo*– qui entraîne le passage à la représentation de celle-ci dans un univers dramatique encadré. Toutes ces œuvres, de plus, mettent en lumière des transitions d'un univers à l'autre qui deviennent parfois des interférences. Transitions et interférences qui provoquent des incertitudes sur les limites entre les univers encadrant et encadré, renforçant ainsi la magie et le mystère théâtraux.

5. Conclusion: invitation au théâtre et à la lecture

Nous avons parcouru un long chemin depuis notre constatation initiale qu'il était fréquent de voir dans les pièces de Louise Doutreligne un personnage lisant ou écrivant. Nous avons observé que ces actes de lecture et écriture vont au delà de leur simple représentation sur scène, enrichie d'autres actes ou dégagée de leur support original. Ils dépassent aussi les altérations de coordonnées spatiales ou temporelles en arrivant à diviser l'univers dramatique en encadrant et encadré. Cette division a pour conséquence de faire apparaître du théâtre dans le théâtre –même si la pièce insérée ne s'inspire pas d'une œuvre de ce genre comme c'est le cas de *Vita brevis* ou *Signé Pombo*– et de faire donc de celui-ci une matière même de la représentation. Mais le caractère théâtral ne se limite pas à apparaître dans la pièce insérée car, par un effet de miroir, il peut être aussi imaginé pour l'univers encadrant, celui dont nous ne voyons

pas les coulisses sur scène. Et parallèlement, le fait de voir comment se matérialise en théâtre une œuvre lue ou écrite dans l'univers encadrant est aussi une invitation au spectacle intime que la lecture de toute œuvre déploie dans l'imagination. En d'autres termes, la magie théâtrale fondée sur des pièces à acte de lecture est une invitation aussi bien au théâtre qu'à la lecture, au spectateur qu'au lecteur. Car s'il y a un *démonique*, pour reprendre un mot cher au professeur Faustus, du théâtre il y en a aussi un de la lecture. Et c'est précisément à un enrichissement mutuel de ces deux univers, lecteur et théâtral, que l'univers dramatique de Louise Doutreligne invite.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DOUTRELIGNE, Louise (1981): *Détruire l'image*. Paris, Théâtre Ouvert.
- DOUTRELIGNE, Louise (1985): *P'tites pièces intérieures*. Acte-Sud Papiers.
- DOUTRELIGNE, Louise (1989): *Conversation sur l'infinité des passions*. Paris, Quatre-Vents/L'Avant-Scène.
- DOUTRELIGNE, Louise (1999): *Lettres intimes d'Élise M.* Paris, Quatre-Vents/L'Avant-Scène.
- DOUTRELIGNE, Louise (2003): *Signé Pombo*. Paris, Éditions de l'Amandier.
- DOUTRELIGNE, Louise (2007a): *Teresada'*. Paris, Éditions de l'Amandier, 1987.
- DOUTRELIGNE, Louise (2007b): *Don Juan d'Origine*. Paris, Éditions de l'Amandier, 1991.
- DOUTRELIGNE, Louise (2007c): *Carmen la nouvelle*. Paris, Éditions de l'Amandier, 1993.
- DOUTRELIGNE, Louise (2008): *Faust espagnol*. Paris, Éditions de l'Amandier, 1993.
- MOOS, JANE (2007a): «Women's Theatre in France». *Signs*, 12: 3, 549-567.
- SADWOSKA, IRENE (1997): «La irresistible ascensión y conquista de la legitimidad», in *Dramaturgas francesas contemporáneas*. Valence, Universitat de València.

Le Grand Écart de Jean Cocteau,
«esa mentira que dice la verdad»

Montserrat Morales Peco

Universidad de Castilla-La Mancha

Monserrat.Morales@uclm.es

Résumé

Jean Cocteau, bien qu'il ait déclaré les résonances personnelles de l'histoire du *Grand Écart*, il n'a pas choisi une écriture autobiographique, mais impersonnelle. Il veut démentir toute correspondance avec la réalité et provoquer une sensation d'artifice. Néanmoins les caractéristiques narratives trahissent sa vérité personnelle. La distance narratologique lui permet aussi de se multiplier, en se projetant tantôt dans le personnage tantôt dans le narrateur, et de révéler les contradictions de sa nature. D'autre part, le narrateur nous révèle sa connaissance d'un autre type de vérité, métaphysique, concernant le mystère de l'au-delà, la temporalité, etc.

Mots-clés: Cocteau; *Le Grand Écart*; narratologie; pragmatique; thématique.

Abstract

Jean Cocteau, although he said the personal resonances of the history of the *Le Grand Écart*, he has not chosen an autobiographical writing, but impersonally. He wants to deny any correspondence with reality, causing a feeling of artifice. Nevertheless, the narrative features betray his personal truth. The narratological distance also allows it to be multi-fold, sometimes by throwing in the character sometimes in the narrator, and reveal the contradictions of his nature. On the other hand, the narrator reveals his knowledge of another kind of truth, metaphysics, concerning the mystery of the hereafter, temporality, etc.

Key words: Cocteau; *Le Grand Écart*; narratology; pragmatic; theme.

0. A modo de introducción

Le Grand Écart contiene, sin duda, múltiples resonancias autobiográficas. No obstante, en la recuperación de su pasado, el autor no puede evitar transfigurar y dar rienda suelta a la imaginación. Ahora bien, esos juegos de recreación resultan de sus

* Artículo recibido el 22/02/2010, evaluado el 24/03/2010, aceptado el 7/04/2010.

deseos, angustias, obsesiones e inquietudes, de forma que la ficción no deja de revelar su verdad interior. Es, sin duda, su doble, un espejo que le devuelve el reflejo de una zona de sí mismo que, en la mayoría de las ocasiones, prefiere ignorar o no reconocer, pues como ha observado algún crítico, la intimidad de su obra importuna a su pudor (Coulon, 1979: 49). En una escena del film *Le Testament d'Orphée* encontramos un ejemplo esclarecedor de esto: el poeta pintor se obstina en dibujar lo más fiel posible a la realidad una flor de hibiscus, sin embargo, el lienzo ondula, adquiere vida propia y parece pintarse a sí mismo, ofreciendo finalmente, de forma progresiva, ante el estupor y la irritación del artista, la imagen de esos mitos, Edipo y Orfeo, tan recurrentes en su obra, símbolos de sus fantasmas más inconfesables. Por mucho que intente evitarlos, creyendo que «en changeant de château je changerais de fantômes, et qu'ici une fleur saurait les mettre en fuite», el ángel Cégeste constata para él lo inevitable: «un peintre fait toujours son propre portrait. Cette fleur vous n'arriverez jamais à la peindre» (Cocteau, 1983a: 56-57). Ciertamente, el poeta, por ese impudor, o por ese mismo temor a verse en el punto de mira de la crítica despiadada, precisamente él que, para mayor paradoja de su deseo de singularidad, siente la necesidad de verse reconocido, intenta alejarse de la realidad, transfigurarla por el acto de escritura, para despistar. Vano esfuerzo, su obra acabará hablando de sí mismo, nos ofrecerá una ficción que no dejará nunca de ser una máscara, un disfraz tras el cual poder ocultar y al tiempo proteger su verdad interior, que, pese a todo, no deja de manifestarse.

Hemos de añadir que en *Le Grand Écart*, como en toda su obra en general, se nos desvela además otro tipo de verdad, ya no personal, sino metafísica, que concierne los misterios de la vida, de la muerte, del universo. De forma que la obra no solo nos ofrece el retrato íntimo de su autor sino también su retrato de poeta. Cocteau entendía la poesía como una vía de exploración y conocimiento no solo de los abismos interiores sino también de la condición humana, del alma universal, de una verdad trascendente. En la novela que nos proponemos estudiar la historia ficticia de la iniciación sentimental y problemática del adolescente Jacques Forestier da pie a una serie de meditaciones sobre estas cuestiones. En paralelo a la ficción y motivada por ella, discurre esa búsqueda o exploración del misterio, que emprende el poeta.

Nos hemos propuesto con este artículo tratar de demostrar cómo a través de los entresijos de una narración impersonal se nos revelan los secretos del autor y cómo en su discurso, por otra parte bastante prolijo y en el que emergen los temas más recurrentes de la obra coctaliana, el narrador nos revela ese otro tipo de verdad sobrenatural y metafísica que atañe al hombre y al universo.

1. Aspectos de la narración de *Le Grand Écart*: ¿inspiradora de ficción o de realidad?

Le Grand Écart de Jean Cocteau, al igual que *Thomas l'imposteur*¹ o *Les Enfants terribles*², es una novela inspirada en sus recuerdos y vivencias de juventud. En *Le Cordon ombilical*, el autor, al abordar la génesis de esta novela, reconoce creer en la eficacia de la reminiscencia como recurso a partir del cual se forja la materia misma de esta obra y confiesa haberse inspirado, en particular, del recuerdo de una relación sentimental que desaprobaba su familia, un loco amor de adolescencia por una actriz de treinta años, Madeleine Carlier, quien le acabaría atormentando pues le abandonó finalmente por otro compañero de clase. Aquí tenemos ya en esbozo la intriga de *Le Grand Écart*: Madeleine Carlier no es sino Germaine Râteau en la novela, Cocteau Jacques Forestier y el compañero, tercero en discordia en este triángulo amoroso, no es otro sino Stopwell en la ficción. Y todo ello se completará, según aclara el propio autor, con las remembranzas de su época estudiantil cuando se alojaba en el pensionado de M. Dietz (Cocteau, 1962: 24). Los capítulos VI y IX de *Portraits-Souvenir* los dedica el poeta a recordar en 1935 lo esencial del mundo frívolo y mundano que acudía al *Palais de Glace* y a otros clubs de patinaje, de su atmósfera canalla y hedonista, así como la vida de actrices y de *cocottes*, en especial de Madeleine Carlier y de su hermana, sin olvidar tampoco sus recuerdos de *Eldorado* (Cocteau, 1989c: 69-80, 112-113), otras tantas reminiscencias de su adolescencia que evoca en *Le Grand Écart*.

Además, el protagonista presenta bastantes similitudes tanto físicas como psicológicas con el autor (Coulon, 1979: 52-53). Un mismo físico anguloso, las oscilaciones de su alma inestable, una naturaleza paradójica y singular que suscita la hostilidad de la gente, la *difficulté d'être*, la obsesión por la muerte y el suicidio, las drogas y la homosexualidad.

Sin embargo, a pesar de esta identificación y de las indiscutibles resonancias de su pasado personal que el propio poeta reconoce al hablar de su novela en *Le Cordon ombilical*, o el lector puede deducir de la correspondencia entre ciertas situaciones y figuras de la obra y las que se nos refieren en *Portraits-Souvenir*, Jean Cocteau no ha

¹ Se trata de una obra construida a partir del recuerdo de su experiencia vivida en el frente durante la guerra del 14, en concreto de su participación en una especie de convoy de la Cruz Roja, encargado de auxiliar a los soldados heridos en el campo de batalla y organizado primero por Misia Sert y, posteriormente, por Étienne de Beaumont, amigos e integrantes del medio mundano que frecuentaba el poeta.

² Con esta otra novela, Cocteau rememora la relación privilegiada que mantenían sus hermanos mayores, Paul y Marthe, tal y como el niño que él fue la percibía y la sentía, o bien esa otra más que estrecha relación entre Jean Bourgoine, a quien comenzó a frecuentar con asiduidad a partir de 1925, y su propia hermana Jeanne. También el poeta traslada a la obra las remembranzas de su infancia escolar y de sus compañeros de estudios de Condorcet y, muy especialmente, de Dargelos.

optado por una escritura autobiográfica³, que vendría a confirmar esa identidad entre autor y obra⁴. Por tanto, por un lado admite y confiesa la relación entre ficción y realidad, pero, por otro, se sirve de ciertos recursos narrativos, en concreto de una narración impersonal, que alejan aún más la obra del autor, dificultando tal identificación. Parece como si a Cocteau le costara en verdad reconocerse en el héroe que mejor refleja al joven que fue, mundano, frívolo, hedonista..., pero también deprimido, atormentado y desesperado, del cual, posteriormente, ha pretendido distinguirse e incluso ha renegado. Por ello ha buscado reforzar el carácter ficticio de la historia.

De hecho, como la crítica ha evidenciado, Cocteau no se mantiene fiel a la realidad (Milorad, 1979: 92-101). Ha alterado, y no por el capricho de la memoria, sino deliberadamente, la cronología de los hechos: traslada una relación sentimental vivida en los años 1909-1910, a una época anterior, cuando no era más que un estudiante que preparaba, sin éxito, el *baccalauréat*. Como se desprende del estudio de Serge Linarès (2005), el autor ha podido concebir este anacronismo con la intención de intensificar el destino trágico del héroe y acentuar su fiasco, pues en la historia se simultanean dos tipos de fracaso, escolar y sentimental, vividos por el autor sucesivamente en épocas diferentes, y así se logra entenebrecer sobremanera el porvenir del personaje, en el momento en que, en cambio, el joven poeta, a pesar de su fracaso amoroso con la actriz, empezaba a cosechar éxitos literarios y mundanos. Asimismo, el encabalgamiento de fechas permite al protagonista, aún adolescente, más ingenuo e inexperto de lo que era ya Cocteau cuando conoció a Madeleine Carlier, aspirar a la muerte en calidad de víctima inocente. En la creación de los personajes, hasta en la elección de sus propios nombres, Cocteau también se aleja de la realidad.

Sin embargo, no deja de proyectar en la ficción sus obsesiones personales. Por poner solo un ejemplo de las disquisiciones del profesor Linarès, sus inclinaciones incestuosas se intuyen en el nombre de Germaine, que le puede evocar, por su propia etimología, el país del aya que tuvo de pequeño, Joséphine Ebel, sustituto de la madre

³ Recurrirá a ella en una novela que se negó a firmar, al menos en las primeras ediciones, *Le Livre blanc*. Ciertamente, esta novela fue editada por vez primera en 1928, sin nombre del autor, a cargo de Les Quatre Chemins. Para la segunda edición, realizada por Éditions du Signe en 1930, Cocteau preparó un frontispicio y diecisiete dibujos, forma indirecta de confesar su autoría. Si bien también redactó una breve nota manuscrita que se publicó junto a la novela, en la que, además de explicar la razón por la que ha aceptado ilustrar el libro con sus propios dibujos, se niega a declararse abiertamente autor del mismo: «[...] Mais quelque soit le bien que je pense de ce livre –serait-il même de moi- je ne voudrais pas le signer parce qu'il prendrait forme d'autobiographie et que je me réserve d'écrire la mienne, beaucoup plus singulière encore. [...]» (Cocteau, 1992b: 87).

⁴ La autobiografía es, según Philippe Lejeune (1975), «un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, concretamente en la historia de su personalidad», y requiere como *conditio sine qua non* que se establezca una identificación entre autor, narrador y personaje, y un *pacto* por el que el autor se compromete a contar la verdad sobre su vida y el lector a creerla.

(Linarès, 2005: 194-199). El recuerdo de este doble maternal también ha podido inspirarle el nombre de Mme Berlin. Su homosexualidad irradia en la recreación de Stopwell o incluso su inclinación pederástica en la concepción de Petitcopain. Del mismo modo, sus pensamientos mortíferos le llevan a idear unos personajes envueltos en un halo fúnebre.

Sin duda, Jean Cocteau no hace una copia fiel de la realidad. En su obra siempre transfigura y recrea. Pero tampoco debemos olvidar que la ficción no es sino una máscara tras la cual el poeta nos revela sus secretos más íntimos, es «le mensonge qui dit la vérité». Y al optar por una narración impersonal, en vez de por una escritura autobiográfica, contribuye a alejar la obra de su esfera personal, a hacernos entender que el héroe del que se nos habla puede ser otro, y así a desorientar, dar el timo y acaso poder en cierta medida enmascarar la verdad.

Ciertamente, los sucesos novelescos aparecen contados en tercera persona, desde fuera, por un narrador omnisciente, que como un demiurgo todopoderoso posee el don de la ubicuidad espacial y temporal⁵, la capacidad de penetrar en la mente y en el corazón de sus personajes, de conocer sus pensamientos y sentimientos más íntimos, hasta lo que ellos mismos desconocen y ni tan siquiera sospechan acerca de sí mismos y de lo que les rodea⁶ y el poder de manipular la historia a su antojo⁷. Parfraseando a Baquero Goyanes, «El narrador está en todas partes, todo lo sabe, actúa como un dios frente a sus criaturas, y procura hacérselo ver así al lector» (Baquero Goyanes, 1975: 125). Este tipo de mágica y divina potestad omnisciente puede llegar a resultar antinatural e irreal y acabar ofreciendo una visión que puede ser sentida como inverosímil y artificiosa, y difícilmente contribuye a hacer creíble lo que se dice, a producir en el lector, con respecto a lo narrado, una impresión de realidad y de verdad (Prado, Bravo y Picazo, 1994: 225-226). Acaso, en la preferencia por este tipo de narración, que, al contrario del modo de visión más acorde con la percepción humana

⁵ «Jacques deviendra l'homme qui précède à cause, en partie, de ce qui va suivre; et il lui arrivera ce qui va suivre, en partie à cause de ce qui précède» (Cocteau, 1991: 13). «L'orchestre jouait la danse à la mode. [...] Toutes ses notes devaient un jour trouer le cœur de Jacques» (Cocteau, 1991: 68).

⁶ «La danseuse aimait Jacques. Il ne s'en était pas aperçu et ne l'apprit que des années après, par une tierce personne» (Cocteau, 1991: 20). «Mme Forestier craignait les rhumes, les bronchites, les accidents de voiture. Elle ne distinguait pas les dangers courus par l'esprit. Elle laissait Jacques jouer avec eux» (Cocteau, 1991: 21). «Ils y couchèrent et s'y adorèrent pour la dernière fois. Jacques le présentait-il? Pas le moins du monde. Ni Germaine. Ils avaient raison, puisque, dans la suite, ils devaient souvent faire l'amour» (Cocteau, 1991: 79).

⁷ «Un écrivain peut-il plier au milieu de son livre une histoire qui en déborde? Oui, si cette histoire souligne un personnage. Or il importe de souligner que Louise était bonne fille, mais une bonne fille Supplice-Champagne. / Avant que notre livre ne débute, Louise dansait à Eldorado. [...] Longtemps après l'épisode qui ferme notre livre, le timide, devenu diplomate, rencontra Louise. On remua des souvenirs [...] Revenons rue Montchanin» (Cocteau, 1991: 65-66). El narrador ejerce sin vacilación su autoridad sobre el texto, en su discurso decide lo que puede ser de interés para el lector.

ofrecida por la primera persona, provoca esa sensación de artificio, se pueda ver una intención de desconcertar, confundir, al lector, de disfrazar la verdad. Estamos ante un escritor que gusta de ofrecernos numerosas e incesantes máscaras a fin de no enseñar demasiado, de multiplicar los espejos para que no reflejen en exceso, moviéndose siempre entre la mentira y la verdad.

Ahora bien, el narrador impersonal heterodiegético de *Le Grand Écart*, ajeno al mundo de la historia narrada, no es capaz de mantenerse totalmente al margen de la misma, ni de desaparecer por completo tras los hechos narrados, como pretendía el narrador de corte realista en aras de la impersonalidad y de la objetividad. Al contrario, no duda en exhibirse, y lo hace en varias ocasiones de forma manifiesta, en primera persona y en presente, interrumpiendo la diéresis, tomando la palabra y dirigiéndose al lector. No deja de evidenciar su omnisciencia, pronunciar sentencias de alcance general, juzgar a los personajes y sus conductas, a través de comentarios de tipo emotivo, evaluativo o interpretativo. Así atrae la atención del lector y orienta su interpretación de lo narrado en una determinada dirección⁸.

Por tanto, se inmiscuye en lo que narra. Por poner solo algunos ejemplos, su mirada compasiva y tierna se detiene en ciertos personajes como Jacques Forestier: «À cultiver une terre ingrate, à forcer, à embellir de mauvaises herbes, il avait pris quelque chose de dur qui ne s'accordait guère avec sa douceur. / Ainsi, de mince qu'il était, s'était-il fait maigre; de nerveux, écorché vif» (Cocteau, 1991: 8-9); o Petitcypain, cuyo nombre mismo ya invita a una lectura en este sentido: «En face, demeurait un très jeune élève, au visage mou mais charmant» (Cocteau, 1991: 27). Con respecto a Jacques Forestier podemos además decir que el narrador acumula a lo largo de la novela metáforas, imágenes y comparaciones relacionadas con la guillotina, el fusilamiento o el asesinato, que dejan vislumbrar la conmisericordia de su voz, además de realzar el tormento amoroso del personaje. Utiliza los calificativos «intact», «capable d'ennoblir» (Cocteau, 1991: 44) cuando describe el corazón del adolescente, en alguna ocasión lo identifica con Jesús resucitando a un pecador (Cocteau, 1991: 110), se sirve de símiles del tipo «comme un bébé qu'on berce» (Cocteau, 1991: 103) para referir su ingenuidad en materia amorosa. De este modo no solo manifiesta abiertamente su preferencia por esta criatura, sino que además orienta al lector a simpatizar también con ella.

Su fascinación se expresa cuando describe a Stopwell, sentimiento que acaba compartiendo, en perfecta sintonía, con el protagonista, como se desprende de la última cita: «Peter Stopwell, champion du saut en longueur» (Cocteau, 1991: 28); «[...] eût possédé la beauté grecque si le saut en longueur ne l'avait étiré» (Cocteau, 1991: 31); «avec une force herculéenne» (Cocteau, 1991: 36); «Comme dit Verlaine

⁸ Para el análisis de estas cuestiones hemos recurrido a las teorías de la pragmática y, en especial, de Kerbrat-Orecchioni (1980).

de Lucien Létiinois: *Il patinait merveilleusement*⁹. Il portait des knickerbockers, charmantes culottes anglaises qui se bouclent sous le genou et retombent sur la jambe, des bas écossais, une chemise molle, une cravate aux rayures de son club. Sa grâce, son aisance frappèrent Jacques» (Cocteau, 1991: 115).

En otras ocasiones matiza irónicamente el enunciado. Así, tras haber revelado que las actrices Louise Champagne y Germaine Râteau no obtenían su mayor fuente de ingresos de sus actuaciones en las revistas sino del comercio carnal: «Beaucoup de femmes entretenues se font immuniser par la scène. Le théâtre est une taxe qu'elles payent. Mais il dérange leur industrie. / Après la cure de théâtre, Germaine et Louise se donnèrent vacances. Elles les prirent longues. *L'art ne les nourrissait pas*» (Cocteau, 1991: 43). O al calificar el gesto de Stopwell que se atreve a ofrecer a Jacques un cigarrillo nada más haberle arrebatado a su amada: «—Une cigarette? offre Stopwell. / *Charmante attention des hautes œuvres*» (Cocteau, 1991: 122).

A veces, la mirada sesgada del narrador ridiculiza al personaje: «Maricelles était sixième fils d'une famille de hobereaux chétifs. Sa constipation maintenait interminablement cet albinos dans un endroit qu'il rendait inaccessible», «Le jeune Maricelles, à force d'espérer, assis près d'une lucarne, comme une princesse dans sa tour, était tombé malade. Il se soignait au château de Maricelles, par Maricelles Les-Maricelles, adresse suffisante pour divertir les pensionnaires» (Cocteau, 1991: 63). Asimismo, destaca la comicidad de la tragedia vivida por Petitcopain, quien acaba contrayendo una enfermedad venérea al haber frecuentado prostitutas, siguiendo el consejo de aquel por el que siente veneración (Stopwell). De hecho califica este episodio como un «entremés tragicómico» (Cocteau, 1991: 34) e invita al lector a interpretarlo en esta dirección. El narrador manifiesta un evidente gusto por la broma que nos recuerda, sin duda, el espíritu del propio autor.

Pero lo que nos interesa destacar en este artículo es su especial consonancia con Jacques Forestier, que se infiere de algunos ejemplos estudiados. Ya hemos comentado que su voz se carga de ternura y de piedad cuando se refiere al joven y deja entrever una valoración positiva del personaje. Todo ello no hace sino evidenciar su cercanía al mismo. Incluso comparte con él sentimientos e impresiones análogas, como esa misma fascinación por el hermoso, hercúleo y elegante Stopwell. Quienes han ocasionado el tormento de Jacques (Germaine, Louise, Stopwell) se encuentran en el punto de mira de su ironía. El narrador, de este modo, los ridiculiza y denigra, con una clara intención tendenciosa: destacar la fría crueldad de los verdugos para despertar en el lector un sentimiento de conmiseración con respecto a la víctima, con la que sintoniza.

Hace asimismo comentarios evaluativos sobre la actitud hostil del medio colectivo ante la conducta singular y desclasada del protagonista.

⁹ Salvo indicación contraria la cursiva es nuestra.

El discurso del narrador es a este respecto, en verdad, asocial. No duda en expresar una valoración peyorativa de la sociedad: «car les mauvaises moeurs sont la seule chose que les gens prêtent sans réfléchir» (Cocteau, 1991: 8). Destaca sus prejuicios, su incompreensión, su crueldad y hostilidad ante todo aquel comportamiento singular alejado del «espíritu de clase», trasgresor del orden, de la ética y de las normas comunes.

En una de sus interpretaciones de la conducta amoral y asocial de Jacques Forestier, el narrador, para referirse al medio colectivo que le condena con rigor, recurre a dos imágenes metafóricas a través de las cuales deja entrever su opinión crítica: se trata de la Bastilla, fortaleza carcelaria, y de la guillotina, máquina de matar, que evocan la opresión y tiranía de la monarquía¹⁰ y del pueblo¹¹ respectivamente (de Richelieu y de Robespierre), estos rasgos semánticos negativos de la isotopía de ambos comparantes, a los que podemos añadir la crueldad y el fanatismo, vienen a proyectarse, por analogía, sobre el término comparado («in absentia» en esta explicación narratorial), es decir la sociedad, para realzar su ímpetu represor con respecto a la conducta desclasada de Forestier: «Cet aristocrate, ce garçon du peuple, qui ne supporte ni l'aristocratie ni la masse, mérite dix fois par jour la Bastille et la guillotine» (Cocteau, 1991: 9).

Otra metáfora emerge en su discurso, la cual contribuye a poner de relieve el tema de la persecución y de la matanza ligado a lo colectivo en oposición a lo singular: «Si un des [...] *féroces chasseurs parisiens* le dénichait, il devenait simple de lui *tordre le cou*. On le démoralisait d'un mot» (Cocteau, 1991: 9).

El narrador con estas imágenes peyorativas no solo expresa su actitud con respecto a la historia vivida por el personaje sino que además pretende influir en el lector, para convencerle de la hostilidad del universo social y, por ende, hacerle simpatizar con el mártir de tal agresión, el héroe de la novela, y sentir acaso compasión de él.

En ocasiones, el narrador, en estrecha consonancia con el personaje, que no está dispuesto a sacrificar su singularidad a cambio de algún beneficio (social, político o artístico), asume la opinión crítica de este con respecto al arribismo y a la inutilidad de la aspiración a la gloria y al triunfo, que exigen, como el narrador nos ha explicado poco antes en la novela, una adaptación al medio social y ciertos servilismos e hipocresías. Ello se proyecta a través del estilo indirecto libre en el que la voz del narrador se entrelaza con la del personaje, de forma que se crea una situación de ambigüedad que hace difícil adjudicar el discurso a un emisor único, dándose una confusión y

¹⁰ El cardenal Richelieu convirtió la Bastille en una prisión real, emblema del poder absolutista, reservada exclusivamente para aquellos considerados opositores y posibles enemigos del rey. Se solía encarcelar sin juicio previo, mediante «lettres de cachet», firmadas por el rey o por alguno de sus ministros.

¹¹ En la celeberrima época del Terror, bajo el gobierno tiránico y fanático de Robespierre, se condenaba a la guillotina a todos aquellos sediciosos que suponían un peligro para la República y para la Revolución.

superposición de voces narrativas o polifonía, de forma que no se sabe si es el narrador o el personaje quien habla. De ese modo el parecer del narrador sobre la historia vivida por el personaje entra en sintonía con el pensamiento y las conclusiones del protagonista sobre sus propias experiencias: «Arriver. Jacques se demande à quoi on arrive. Bonaparte arrive-t-il au Sacre ou à Sainte-Hélène? Un train qui fait parler de lui en déraillant et en tuant ses voyageurs arrive-t-il? Arrive-t-il plus s'il arrive en gare?» (Cocteau, 1991: 10).

Asimismo, en perfecta connivencia y simbiosis con el personaje, el narrador reconoce su tormento por amor. Comparte el mal que le aqueja a Jacques e invita al lector a identificarse también con él:

Nous sommes pleins de choses qui nous jettent à la porte de nous-mêmes. Depuis l'enfance, il ressentait le désir d'être ceux qu'il trouvait beaux et non de s'en faire aimer. Sa propre beauté lui déplaisait (Cocteau, 1991: 14).

Le vague désir de la beauté nous tue.

Nous avons expliqué comment Jacques s'épuisait à désirer le vide. Car n'est-ce pas le vide, ces corps et ces figures que notre regard traverse follement sans les émouvoir (Cocteau, 1991: 50).

Universaliza las amarguras y gestos del joven personaje, pero reconociéndose él, junto al lector, en ellos, como indica el empleo tan recurrente de la segunda persona del plural. El análisis interpretativo de Jacques funciona como punto de partida para que el narrador se interroge y reflexione acerca de sí mismo. La instancia que narra la historia de otro acaba interiorizando y asumiendo como suyos los sentimientos de aquél.

Nos encontramos pues ante la emergencia, nos atreveríamos a decir obsesiva, en la novela de un yo que subjetiviza sobremanera la narración, el cual, además se identifica con Jacques Forestier, a quien suele dirigir una mirada tierna e indulgente. Este yo del narrador se siente en consonancia con los pensamientos y sentimientos del personaje que precisamente más se le parece al autor.

El narrador, en sintonía con el joven protagonista, y, tras la voz narrativa, el autor, pretende hacernos sentir un doble tormento: el de la marginación social, incompreensión y soledad, por un lado; y el del amor, procedente de la insuperable debilidad del sujeto que ama frente al objeto amado altivo, confiado, seguro de sí mismo y despiadado. Y hemos de reconocer que este tipo de sufrimiento lo padeció realmente el autor y marcó con una fuerte impronta su sensibilidad y experiencia vital.

Por tanto, al margen de cualquier coincidencia en relación con lo puramente anecdótico, de un mero recorrido retrospectivo de su existencia anterior, y de una mera identidad de nombre entre el autor, el narrador y el personaje (que es como Philippe Lejeune entendía la autobiografía), un determinado sentir del autor se pro-

yecta en la escritura. En vez de confesarse, el texto delata sus secretos íntimos y obsesiones.

Pero esta mirada indulgente, cómplice y en sintonía con el protagonista se torna en ocasiones distante y crítica.

Ciertamente, otras veces, lo que se pone de manifiesto es una *disonancia* o distanciamiento entre narrador y personaje, pues aquél no comparte la actitud de este: «*En cherchant plus haut le contour de Jacques, je le dénonce comme un parasite sur la terre*» (Cocteau, 1991: 11). En este comentario, evalúa de forma negativa la conducta del adolescente, en tono acusador y recurriendo a ciertos términos bastante sugestivos en la línea de lo peyorativo: «*parasite sur la terre*», para destacar con indignación el lado más mundano y frívolo de Jacques. Más adelante estas reflexiones explicativas y evaluativas sobre la conducta del protagonista se tornan emotivas, pues el narrador acaba manifestando su enojo, y lo hace en diálogo con el lector, con quien establece ciertos lazos de familiaridad cómplice, haciéndole compartir sus mismas impresiones: «*En effet, où donc est le papier qui l'autorise à jouir d'un repas, d'un beau soir, d'une fille, des hommes? Qu'il nous le montre. Toute la société se dresse comme un agent-civil et le lui demande*» (Cocteau, 1991: 11).

Si bien anteriormente, el narrador en sus comentarios interpretativos de la psicología del personaje, se mostraba crítico con la sociedad de cuya hostilidad era víctima la singular e instintiva conducta de Jacques Forestier, motivo por el cual simpatizaba y parecía compadecerse de él, ahora en cambio, denuncia su lado mundano y frívolo que también le reconoce, aunque ello sucede, como él mismo confiesa, cuando su mirada se detiene únicamente en la epidermis del personaje («*En cherchant plus haut le contour...*»). Contradicción inherente a Jacques Forestier que no hace sino despertar en el otro (el narrador) sentimientos e impresiones encontradas.

Sin embargo, en esta oposición entre narrador y personaje, también Cocteau nos revela su verdad. El poeta se proyecta tanto en uno como en el otro. A través del narrador el autor pretende comunicarnos su más firme condena de la mundanidad, encarnada en el personaje. En este sentido, el yo que emerge en la escritura parece venir a contradecir la verdadera personalidad de Cocteau, que como todos sabemos y al igual que le sucedía a Jacques Forestier, sucumbió a los placeres de la vida mundana parisina. A través del narrador y de su distanciamiento con respecto al personaje, Cocteau quizás tenga la ocasión de redimirse de esa propensión que, sin embargo y movido por contradicciones internas, le desagradaba, según él mismo llegó a confesar.

Ciertamente, esta circunstancia traiciona el sentimiento doble del autor respecto de sí mismo, quien ha renegado en varias ocasiones de esa apariencia mundana y frívola que con frecuencia se le ha endosado y cuya veracidad le cuesta reconocer. En efecto, el poeta, que ha declarado abiertamente la guerra de lo singular contra lo plural, en un rechazo permanente de los valores sociales, éticos y estéticos, motivo por el cual ha conocido, como Jacques, la incomprensión y el rechazo del público y de la

crítica, se avergüenza, se arrepiente y se odia por haber cedido, a pesar de todo, a la tentación de sentirse apreciado por los demás:

Nous nous parons de titres et d'armoiries qu'il (l'invisible) nous laisse prendre parce qu'ils ne relèvent pas de son règne. Ce règne, quel est-il? Je l'ignore. Chaque tour me prouve que ce n'est pas le mien, que je serais ridicule de m'en prévaloir. Ce qui ne m'empêche pas d'avoir froid et chaud des offenses et des éloges que je récolte. De cela je me confesse et je m'en veux. Les privilèges que j'usurpe, j'en ai souvent honte et, les ayant acceptés, je m'y refuse, alors qu'il me fallait les refuser d'abord. Ma faiblesse ne l'ose lorsqu'on me les offre. Ensuite, il est trop tard (Cocteau, 1953: 131).

Cocteau, si bien hizo de la insubordinación permanente un sacerdocio, aceptando con resignación o acaso orgullo lo que él concebía como un martirio infligido por la comunidad artística y social (incapaz de aceptar ni de comprender su anticonformismo)¹², no obstante, no podía tampoco renunciar a su necesidad de contactos, de agradar, a su gusto por la mundanidad y el éxito, a esa maldición de la gloria, que pesa sobre él como una fatalidad.

A través del narrador, una de sus proyecciones ficcionales, el poeta puede tan pronto contemplar con ternura, conmiseración y complicidad al personaje que tanto se le parece como distanciarse de él para condenar aquello de sí mismo, reflejado también en el héroe, que detestaba y de lo cual se avergonzaba.

Asimismo, la elección de una voz narrativa en tercera persona, le permite a Cocteau, en vez de identificarse *únicamente* con el joven cuya historia se nos narra (una escritura autobiográfica lo habría propiciado), poder multiplicarse en la obra, y, en concreto, poder proyectarse, en tanto que creador común, en dos entidades, que, a pesar de las consonancias estudiadas, son de entrada distintas. Como ha comentado con brillantez Serge Linarès, la separación narratológica que se instaura entre el narrador y el personaje en *Le Grand Écart*, por una parte, condena al héroe, le priva del control sobre su destino, dejándole reducido a una mera conducta ciega, ignorante e irreflexiva, dominada por pulsiones, totalmente desprovisto de auto-análisis salvo bajo el efecto de la droga («Mais il n'analyse pas. Son cœur ne lui laisse plus le loisir» [Cocteau, 1991: 56]; «Pour que Jacques se rendit compte de sa paresse d'âme [...]» [Cocteau, 1991: 67]), y salva, por otra, al narrador, cuya poderoso saber y agudeza reflexiva le permite tomar el mando de la historia, convertirse en su verdadero dueño y señor.

¹² Véase a este respecto el artículo «Le mythe de la persécution dans l'oeuvre de Jean Cocteau» de Neal Oxenhandler (1972).

Frente a uno que encarna el inconsciente, el otro es pura clarividencia, no deja de meditar, juzgar, justificar o generalizar (Linarès, 2005: 200).

Cocteau es tanto uno como el otro, presa de contradicciones mal solucionadas, en ello estriba su naturaleza claudicante, a la que se refiere el poeta en múltiples ocasiones y de forma casi obsesiva a lo largo de toda su obra. A este respecto, nos aclara Clément Borgal:

En s'analysant, Cocteau a constaté à quel point sa nature pouvait être boiteuse, pétrie de contradictions, victime en particulier de cette contradiction essentielle qui lui fait, d'une part, essayer de se juger au moyen de son intelligence et de sa raison, d'autre part, se heurter aux innombrables pulsions ou forces inconnes qui l'habitent, le gouvernement, échappant à toutes les catégories rationnelles... (Borgal, 1989: 113).

Sin duda, Cocteau considera al poeta como el arqueólogo de su noche interior, labor que exige hacer caso omiso de la consciencia, de la razón, y la necesidad de librarse a sus instintos. Pero tampoco se trata para él, y en esto se aleja de los surrealistas que tanto habrían de vilipendiarle, de vivir en la plena inconsciencia y asistir, sin más derecho que el de contemplarlas, a la proyección de imágenes procedentes de sus pulsiones liberadas. Cocteau busca la convergencia de la razón y del instinto, un equilibrio perfecto entre la consciencia y el inconsciente, entre lo que le llega de las profundidades interiores y la mano de obra que ejecuta. Trata de alcanzar, durante la creación poética, un estado entre dos luces, intermedio entre la vigilia y el sueño, una especie de «letargo lúcido» del que hablaremos más tarde. Sin duda, la consciencia con él pierde sus prerrogativas, pero también mantiene la posibilidad de ejercitarse (Linarès, 2000: 35-40): «Je marche entre chien et loup, ce qui s'appelle. Je continue à vivre dans mes rêves et à rêver dans mon mécanisme diurne. [...] Des rêves me dirigent et je dirige mes rêves» (Cocteau, 1924: 249-250).

Y asimismo, el narrador en su discurso gnómico tampoco se muestra completamente bajo el dominio de la razón. En realidad revela pero sin pretender esclarecer con nitidez, dilucidar o explicar. Utiliza con frecuencia una expresión bastante hermética. Su brevedad y laconismo se puede prestar a ambigüedades e imprecisiones.

En ello irradia nuevamente el espíritu anticartesiano de Cocteau o, mejor dicho, su anticartesiano cartesiano: «Tout ce qui s'explique, tout ce qui se prouve est vulgaire», «Il faudra bien que les hommes admettent qu'ils habitent une planète incompréhensible...», «Je voudrais être le Descartes de l'anticartesiano» (Borgal, 1989: 113-114).

En suma, la opción narratológica permite, asimismo, al autor afianzar sus contradicciones inherentes, desdoblándose en dos entidades antagónicas, narrador y personaje, que, por otra parte, también manifiestan, con bastante frecuencia, ciertas interferencias, como ya hemos estudiado.

La novela no solo nos refiere la historia de Jacques Forestier, también nos revela, en paralelo, el pensamiento del narrador, que marca la obra, de la primera a la última página, con su presencia obsesiva y, en ocasiones, largas meditaciones. En vez de ofrecernos una identidad única, se mueve entre dos entidades diferentes y de este modo se hace eco de la doble polaridad inherente a la naturaleza psíquica humana, y, en concreto, al poeta, que claudica entre el inconsciente y la consciencia, y en quien un yo invisible, profundo, adquiere cada vez más poder, llegando a neutralizar la voluntad de su otro yo visible, superficial. Aquí encontramos el significado de la reflexión a la que se libra el narrador, en *Le Grand Écart*, acerca de la «mitad de sombra» y la «mitad de luz» constitutivas de la psique¹³.

En suma, de lo comentado hasta ahora podemos concluir que en *Le Grand Écart* el espíritu de Cocteau se encuentra, parafraseando a Flaubert, invisible, en todas partes. Acaso, movido por cierto pudor, para no exponer demasiado a las miradas hostiles y críticas su verdad más íntima y secreta, no ha optado por una escritura autobiográfica que delataría, de forma más manifiesta, una identidad entre la historia y su propia existencia. Gusta de confundir fechas, inventa los nombres de sus personajes, utiliza una narración impersonal, para alejar aún más al protagonista, Jacques Forestier (que es, sin duda, como él mismo ha reconocido, su doble en la ficción), de su propia persona. Busca con ello desmentir toda correspondencia con la realidad y provocar una sensación de artificio. Sin embargo, la ficción no hace sino revelar su verdad más profunda y hemos intentado demostrar cómo los resortes narrativos utilizados en la novela también contribuyen a desvelar sus secretos íntimos, sus inquietudes, sus obsesiones, hasta las contradicciones internas de su naturaleza y las dos tendencias antagónicas que mueven sus actos, especialmente, el creador.

2. El discurso del narrador en su exploración del misterio sobrenatural

Como ya hemos señalado, el narrador de esta novela, no se mantiene al margen de la historia, incesantemente exhibe su voz para juzgar, interpretar, reflexionar y generalizar, de modo que su discurso ocupa un lugar relevante en la novela. Y en estas intervenciones se hace, sin duda, portavoz de ciertas realidades que escapan a las limitaciones perceptivas y cognitivas del hombre común, se muestra conocedor y transmisor, como veremos a continuación, de una verdad acerca de la noción de la temporalidad, de la fatalidad, del carácter infinito del yo profundo y de la muerte, misterios que la creación poética, tal y como la entendía Cocteau y la hemos definido en la

¹³ «Moitié ombre, moitié lumière: c'est l'éclairage des planètes. Une moitié du monde repose, l'autre travaille. Mais, de toute cette moitié qui songe, émane une force mystérieuse.

Chez l'homme, il arrive que cette moitié de sommeil contredise sa moitié active. La véritable nature y parle. Si la leçon profite, que l'homme écoute et mette de l'ordre dans sa moitié de lumière, la moitié d'ombre deviendra dangereuse. Son rôle changera. Elle enverra des miasmes» (Cocteau, 1991: 22).

introducción, se propone revelar. También se nos refiere el sueño, el «letargo lúcido» o incluso la droga como vías de acceso a esta verdad. En este sentido, el narrador encarna la figura del poeta que fue, sin duda, Cocteau. Así pues, más allá de la historia que se nos narra en la novela y, ciertamente, motivada por ella, surge un discurso sobre la verdad de lo «invisible» que discurre en paralelo y adquiere una innegable relevancia.

El narrador, en su función de control, aclara al narratario los entresijos de la composición del retrato de Jacques Forestier, con el que se inaugura el relato, y le previene acerca de su funcionalidad dentro del mismo no solo como anuncio sino también, lo que, sin duda, sorprende, como *resultante* de lo que le acaecerá después. Para explicarlo, recurre a imágenes metafóricas procedentes del mundo de la pintura: «Ne vous y trompez pas. Nous venons de peindre Jacques de face, mais ici même son caractère ne se dessine encore que de profil; [...]» (Cocteau, 1991: 13).

En esta cita podemos deducir la relación analógica que el narrador establece entre la descripción que acaba de realizar de Jacques y una figura de cuadro cubista, que presenta la típica yuxtaposición de diferentes ángulos de visión, dando primacía al simultaneísmo y rechazando el movimiento.

El narrador intenta desmentir uno de los que él parece considerar como errores de la percepción humana («Ne vous y trompez pas»), consistente, según se desprende de su comentario, en entender la vida como una sucesión cronológica de incidentes, que establece un antes y un después, y obedece al principio de causalidad. El narrador nos presenta, por el contrario, la vida de Jacques Forestier como un círculo bien cerrado, dentro del cual no solo lo que precede ha determinado lo que sucederá después, sino además, para sorpresa de muchos profanos, lo que sucederá después ha motivado lo que antecede. De este modo, al admitir que también el efecto precede la causa, invierte la noción convencional de la temporalidad y el principio de causalidad, a los que estamos habituados. La flecha del tiempo se torna reversible, pasado y futuro se vuelven simétricos y se anula todo indicio de progresión lineal, así como toda distancia entre lo que ha sido y lo que será. El narrador nos invita a no situar los incidentes de la historia de Jacques uno tras otro, sino uno al lado del otro, como si integraran un todo de una simetría perfecta, fijo, indistinto, simultáneo, una especie de «inmovilidad móvil». Y esta inmovilidad temporal resulta, asimismo, evocadora de la fatalidad a la que no podrá escapar el personaje.

Para expresar esta misma idea, el narrador se sirve de otra analogía, la que establece entre el perfil de Jacques y su grafía. Ambos casos presentan un elemento en común: la línea. Ciertamente, al dibujar o al escribir no hacemos sino trazar una línea que avanza a través de movimientos diferentes: tan pronto se enrosca, se curva, como se eriza o se tensa, tan pronto asciende como se desliza hacia abajo, se acelera o se interrumpe y detiene... Así percibida, la línea gráfica y caligráfica mostraría la transformación y la progresión. En cambio, el narrador invita al narratario a obrar como

un «grafólogo ideal», le propone desenrollarla y desenlazar sus trazos, lo que acabaría revelando una línea continua, indistinta e inalterable: «[...] c'est pourquoi nous parlons d'un graphologue idéal. Il faudrait qu'en dénouant des jambages, il dénouât toute la ligne d'une vie» (Cocteau, 1991: 13).

Este discurso narratorial sobre la elaboración del retrato de Jacques y su relación con los episodios siguientes y, por tanto, con los sucesos por venir, acaba convirtiéndose en punto de partida para una serie de reflexiones o teorías, bajo forma de sentencia o máxima, a través de las cuales el narrador muestra su superioridad intelectual y un saber excepcional, y generalizador, de carácter filosófico, científico y metafísico. Así, de la ficción extrae enseñanzas universales con las que pretende instruir al lector. En concreto elabora un comentario que articula un saber generalizador sobre el tiempo, la vida y la fatalidad. Y este salpica, de forma reiterada, la novela. Así, por ejemplo, comienza el capítulo II: «La carte de notre vie est pliée de telle sorte que nous ne voyons pas une seule grande route qui la traverse, mais au fur et à mesure qu'elle s'ouvre, toujours une petite route neuve. Nous croyons choisir et nous n'avons pas le choix» (Cocteau, 1991: 25).

El narrador, portavoz indiscutible en este caso del propio autor, hace ostentación de un saber excepcional concerniente al concepto del tiempo, que parece asimismo obsesionarle, como denota la recurrencia de sus meditaciones y sentencias sobre el tema. De nuevo, como en la cita anterior, previene al lector acerca del engaño en el que vive y al que le someten nuestras limitadas y erráticas perspectivas humanas: «Nous ne voyons pas...». A la metáfora anterior de la *línea desenlazada*, viene a sumarse, con un poder evocador similar, esta nueva del mapa *plegado pero atravesado por una única y larga carretera* que recuerda en otros términos la fórmula de Anubis en *La Machine infernale*:

Regardez les plis de cette étoffe. Pressez-les les uns contre les autres. Et maintenant, si vous traversez cette masse d'une épingle, si vous enlevez l'épingle, si vous lissez l'étoffe jusqu'à faire disparaître toute trace des anciens plis, pensez-vous qu'un nigaud de campagne puisse croire que les innombrables trous qui se répètent de distance en distance résultent d'un seul coup d'épingle? [...] Le temps des hommes est de l'éternité pliée (Cocteau, 1975: 86-87).

Basta sustituir «étoffe» por «carte», «épingle» por «grande route», «innombrables trous» por «toujours une petite route neuve», y tendremos básicamente el mismo argumento. Es evidente el paralelismo que se establece entre ambos discursos.

El narrador, como Anubis, trata de enseñarnos que el hombre, esclavo de su limitada percepción, no es capaz de comprender la verdadera naturaleza del tiempo, que no es sucesivo ni fragmentado (esos múltiples pliegues del mapa o de la tela que hacen surgir carreteras nuevas o innumerables agujeros), sino continuo (la línea des-

enlazada, la única carretera grande, el mismo y único pinchazo), un bloque, un todo inmóvil. Una especie de tiempo fijado o eterno presente¹⁴.

En todo ello encontramos uno de los temas más recurrentes en la obra de Jean Cocteau. La noción del tiempo ha obsesionado al autor y su modo particular de entenderlo está presente en la mayoría de sus escritos, tanto en sus ensayos como en su poesía y dramaturgia. Ya hemos aludido al ejemplo extraído de una de sus piezas teatrales principales, *La Machine infernale*. La metáfora del pliegue es muy recurrente en toda su obra. Para Cocteau el poeta, que se impone por misión sondear y desvelar lo desconocido e invisible, el más allá, la muerte, y se reconoce vehículo transmisor del misterio, alcanza el conocimiento de ciertas realidades que escapan al hombre común, concretamente puede percibir la verdadera naturaleza de la temporalidad. De forma reiterada e insistente nos habla de la inexistencia del tiempo, es decir «no se desarrolla, no es sucesivo, como nos parece» (Cocteau, 1989b: 189), pues «somos víctimas de una intriga de perspectivas engañosas», que no hacen sino ocultarnos la verdadera y «espantosa amalgama de tiempos contradictorios» (Cocteau, 2005: 50). La muerte nos desvela esta misteriosa realidad, y por utilizar un juego de metáforas que le es grato al poeta y al que recurrió nuevamente en *La Fin du Potomak*, solo ella puede «desplegar» ese «sistema de plegado» (Cocteau, 2006: 731) que configura el tiempo bajo la perspectiva de las limitaciones del ser humano. Esta es precisamente la experiencia que vive el muerto en «Visite»:

Une de mes premières surprises de l'aventure consiste à se sentir déplié. La vie ne nous montre qu'une petite surface d'une feuille pliée un grand nombre de fois sur elle-même. Les actes les plus factices, les plus capricieux, les plus fous des vivants s'inscrivent sur cette surface infirme. Intérieurement, mathématiquement, la symétrie s'organise. La mort seule déplie la feuille et son décor nous procure une beauté, un ennui mortels (Cocteau, 1967: 229).

Y el poeta, en estrecha connivencia con el más allá, está capacitado para sorprender y captar la efectiva intemporalidad, la verdadera naturaleza fija, simétrica, inmóvil del tiempo: los episodios de nuestra vida que percibimos de forma sucesiva no se producen sino en bloque, todos a la vez:

De vivre, seconde par seconde, des événements qui semblent se produire à la queue leu leu, alors qu'ils se produisent tous ensemble et, en vérité, ne se produisent même pas, puisqu'il ne peut y avoir de présent, et que nous nommons passé et avenir des lieux inaccessibles qui nous traversent (Cocteau, 1953: 177).

¹⁴ Enrico Castronovo (2008: 109-133) ha profundizado en el tema para relacionarlo con la presencia de lo fantástico en la obra de Cocteau.

Resultan de una perfecta y secreta organización simétrica, de un *continuum*, de un solo trazo (la línea desenlazada) o de una única punzada dada con la punta de la aguja, de un eterno presente (al que ya nos hemos referido), muy en la línea de Eddington, de forma que meramente los encontramos en nuestro camino, pre-existen a nosotros desde siempre. Esta última declaración acaba asimismo conduciendo al poeta a una reflexión sobre el problema del libre arbitrio: «Le temps n'est pas. Il est notre pliure. Ce que nous croyons exécuter à la suite, s'exécute d'un bloc. Le temps nous le dévide. Notre œuvre est déjà faite. Il ne nous reste pas moins à la découvrir» (Cocteau, 1989a: 58-59).

En *Journal d'un inconnu* aclara:

Eddington écrit: *Les événements ne nous arrivent pas. Nous les rencontrons sur notre route.*

Il faudrait comprendre que ces événements fixes n'appartiennent pas à nos trois dimensions. Leurs faces sont multiples. On les peut aborder sous tel ou tel angle de leur unité multi-forme. Le libre arbitre et le fatalisme s'enchevêtrent (Cocteau, 1953: 73).

También el narrador de *Le Grand Écart* concluye con la idea de la fatalidad su discurso metafórico sobre el tiempo: «Nous croyons choisir et nous n'avons pas le choix». Y para ilustrar esta sentencia interrumpe la diégesis e introduce un apólogo¹⁵, que, con su valor moralizante, pretende enseñar al lector el vano intento de evitar el destino, de escapar a la muerte, lección final que, aunque no explícita, queda evidenciada por la propia historia. Con ello busca, sin duda, ejemplificar y demostrar sus teorías mediante una ficción narrativa que le sirve a modo de *exemplum*, al tiempo que logra despertar el interés del lector, contribuyendo así a que este capte mejor su enseñanza, y garantizándole un mayor poder de persuasión sobre él. La teoría que se pretende inculcar al quedar novelizada, se hace más tangible al narratorio.

Más adelante, el narrador transfigura los acontecimientos de la vida de Jacques en elementos o átomos que se atraen y se unen entre sí, a modo de combinaciones químicas, que obedecen a leyes de enlace. De nuevo tenemos la idea de la amalgama, que anula la de la sucesión, y de la fatalidad, formulada aquí en términos de

¹⁵ Este apólogo que el narrador de *Le Grand Écart* inserta sin título y sin citar la referencia, probablemente proceda, si bien se conocen versiones más antiguas, de una fuente oriental del siglo XIII: un fragmento perteneciente a un vasto poema persa, en prosa, escrito por Yalal Al-Din Rumi. Gracias a la novela de Jean Cocteau, la fábula del gesto de la Muerte, título con el que, finalmente, se la suele conocer, alcanzó una gran difusión en la literatura occidental contemporánea, inspirando obras literarias de todo tipo. Baste a título de ejemplo, la traducción literal del texto de Cocteau incluida por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en su *Antología de la literatura fantástica* (1940) y en sus *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), citando la procedencia de la fuente. Miguel Díez (2009: 1-16) ha recopilado las diferentes versiones de este apólogo.

leyes químicas, como si todo cuanto rodea al personaje no estuviera constituido más que por entes y eventos dirigidos por algo fijo e inmutable, ante lo cual no se puede decidir (Cocteau, 1991: 55).

Por tanto, se muestra portador de un saber excepcional y no solo sobre la historia referida, su prehistoria y su desenlace, como cualquier narrador omnisciente, sino también sobre un misterio, lo desconocido, una realidad insospechada, además de para Jacques Forestier, para cualquier ser humano carente de su don especial. Dicha realidad concierne al mundo de la muerte, desde cuya perspectiva se percibe la existencia humana de forma insospechada porque distinta, totalmente liberada de las dimensiones espacio-temporales que limitan y ciegan al hombre, según puede inferir en la siguiente cita el lector avezado, gran conocedor de la obra de Cocteau y de la simbología recurrente de ciertas imágenes, como la del espejo, puerta al más allá y del que comenta Jennifer Hatte: «selon Cocteau, le fait central, la rencontre qui nous attend de l'autre côté du miroir, la personne qui, inaperçue, partage notre vie, c'est la mort» (Hatte, 2007: 45):

Les objets, les atomes prennent leur rôle au sérieux. Si cette glace était distraite, sans doute Jacques pourrait-il entrer une jambe puis l'autre, se trouver sous un angle vital si neuf que rien ne permet de l'envisager. Non. La glace joue serré. La glace est une glace. L'armoire une armoire. La chambre une chambre, au deuxième étage, rue de l'Estrapade (Cocteau, 1991: 13).

Ese «angle vital si neuf que rien ne permet de l'envisager» sugiere la existencia de otras realidades desconocidas, psíquica y sobrenatural.

Por otra parte, el narrador de la novela también comenta los medios que permiten acceder a esta realidad invisible. El sueño, según lo define en la obra, derriba las coordenadas espaciales y temporales sobre las que se asienta nuestro sistema de valores y referencias, nos aleja de nuestro mundo y nos abre las puertas de otras dimensiones. Ofrece asimismo la extraña y sorprendente velocidad del nadador inmóvil. Transporta al durmiente a los límites más alejados del mundo real: «Le sommeil possède son univers, ses géographies, ses géométries, ses calendriers. Il arrive qu'il nous reporte avant le déluge. Alors nous retrouvons une mystérieuse science de la mer. Nous nageons, et nous croyons voler sans effort» (Cocteau, 1991: 107-108).

Cocteau, en los versos de *Plain-chant*, obra escrita el mismo año que *Le Grand Écart*, describe el mundo del sueño, adonde se ha adentrado el amado (Raymond Radiguet, sin duda), en términos que evidencian la maraña y el carácter ilimitado de lo temporal y espacial: «Où ton regard va-t-il [...] / [...] Abandonne, ô ma reine, ô mon canard sauvage, / Les siècles et les mers; / Reviens flotter dessus, regagne ton visage / Qui s'enfonce à l'envers» (Cocteau, 1999: 362). En *Journal d'un inconnu*, precisa, a este respecto, con más nitidez la naturaleza del mundo onírico:

Dans le rêve [...]. La mémoire n'y observe plus notre règle. Morts et vivants se meuvent ensemble [...]. Elle est libre. Elle compose. Elle compile. Elle mélange. Elle nous offre des spectacles d'une vérité supérieure au réalisme qui n'est que plate obéissance à nos limites. Elle nous illimite et bouleverse la chronologie (Cocteau, 1953: 153-154).

Et le rêve lui-même qui nous permet de vivre en une seconde des intrigues aussi volumineuses que celles de Proust (Cocteau, 1953: 167).

Sin duda, los atributos del sueño y el poder cognitivo que ofrece, revelador de la verdad secreta oculta tras nuestra estrechez dimensional, le viene, en el pensamiento coctaliano, de su cercanía con la muerte.

Por otra parte, como también se desprende del citado comentario narratorial, el sueño no solo nos abre «la boîte des dimensions humaines» (por utilizar una de las anotaciones del narrador del *Potomak*), sino que nos permite además adentrarnos en un tiempo que supera nuestra corta existencia individual y puede remontarse incluso al Génesis, al origen del mundo y del hombre («nous reporte avant le déluge»).

Ciertamente, para Cocteau, el sueño le pone en contacto con su noche interior, y, sin duda, en su pensamiento ese yo profundo supera los límites del individuo (Magnan, 1993: 86). Varios son pues los beneficios que se le ofrecen al durmiente, y uno de ellos es, en efecto, el de acceder a «los fenómenos del infinito», como ese monstruo confinado en el acuario de la plaza de la Madeleine, el *Potomak*, que ha dado nombre a otra célebre novela del poeta. Precisamente, y como ha destacado Clément Borgal (1989: 152), en la «Berceuse» del *Potomak* el sueño funciona a modo de revelación del origen del hombre, producto y elemento constitutivo del cosmos (Cocteau, 2006: 214-215). Abre los ojos al descubrimiento de nuestra alma, no entendida en su individualidad, sino como un fragmento indiferenciado («Nous avons tous la même âme, ou mieux, de l'âme») de lo divino («Dieu fragmentaire»): «plus ou moins grande la dose, mais chacun héberge Dieu». Asimismo, en *Le Secret professionnel*, Cocteau sostiene que el poeta encuentra en sus profundidades interiores los secretos del universo (Cocteau, 1995: 516)¹⁶. Acaba, asimismo, precisando que la noche del cuerpo humano no es sino una mínima parte integrada, perfectamente imbricada, en una serie infinita de macrocosmos y continente, a su vez, de otra multitud infinita

¹⁶ Según Cocteau, el descenso a su mina interior le permite, a su vez, al poeta acceder a una revelación espiritual y al conocimiento de la realidad de la condición humana y de una trascendencia que desborda al individuo. Por ello no podemos entender la creación poética de Cocteau como una práctica narcisista ni como una mera exploración del inconsciente, tal y como era éste entendido desde un punto de vista freudiano, contra el que, sin duda, reaccionó.

de microcosmos¹⁷. Volverá, años más tarde, sobre esta idea acerca de «l'infini du corps humain», en *Journal d'un inconnu*¹⁸. Por tanto, el sueño, como la poesía, al sondear en la noche que cada uno contiene procura al hombre, presa de sus limitaciones, un alentador contacto con lo ilimitado. Así el durmiente acaba pareciéndose a ese «paralítico dormido que, en sueños, camina» («un paralytique endormi, rêvant qu'il marche»), una imagen recurrente en la obra de Cocteau que no deja de evocarnos cierta similitud con las últimas palabras del discurso narratorial que estamos comentando: «Alors nous retrouvons une mystérieuse science de la mer. Nous nageons, et nous croyons voler sans effort». Por otra parte, tras esta extraña motricidad se revela la adquisición de una materialidad diferente, más ligera e ingrávida, en una nueva aproximación, que el narrador sugiere de forma algo velada, del durmiente al muerto.

También el estado de semi-consciencia inmediato al despertar, parecido a ese «entre chien et loup», en el que gusta situarse el poeta, nos procura, según explica el narrador, una clarividencia excepcional, del orden de lo instintivo y primitivo, que nos permite descubrir esta verdad secreta del hombre, de la vida y del universo, y en especial la muerte («un univers terrible», «le vide»). La vigilia o realidad, dominio de una «inteligencia deformadora y orgullosa» (Borgal, 1989: 152), torna finalmente imposible, mediante el engañoso artificio del placer («les petits jouets que l'homme invente»), el acceso a tal conocimiento espantoso:

Au réveil, c'est en nous l'animal, la plante qui pensent. Pensée primitive sans le moindre fard. Nous voyons un univers terrible, parce que nous voyons juste. Peu après l'intelligence nous encombre d'artifices. Elle apporte les petits jouets que l'homme invente pour cacher le vide. C'est alors que nous croyons voir juste. Nous mettons notre malaise sur le compte des miasmes du cerveau qui passe du rêve à la réalité» (Cocteau, 1991: 126-127).

Es precisamente en ese estado de letargo lúcido («léthargie lucide») donde, en opinión de Cocteau, tiene lugar el proceso de creación poética. En *La Lettre à Jacques Maritain* alude a su obsesiva búsqueda del sueño o de ese estado entre dos luces como indispensables para la germinación de sus obras, que, por consiguiente, resultan ser

¹⁷ «Imaginons une de ces molécules peuplée d'êtres lucides comme nous, gravitant, vivant, rêvant, entourés de vide et voyant à distances inégales, dans ce faux vide, d'autres molécules qui les chauffent, qui les éclairent, qui gravitent» (Cocteau, 1995: 517).

¹⁸ «L'individu est une nuit constellée de cellules qui baignent dans un support de fluide magnétique. Elles gravitent à l'égal de ces cellules vivantes ou mortes que nous appelons astres, et dont les espaces qui les séparent se retrouvent en nous» (Cocteau, 1953: 25). «[...] la matière dont nous sommes faits est beaucoup plus éloignée de nous que n'importe quelle galaxie observable» (Hatte, 2007: 169).

«histoires des fantômes», testimonios de las incursiones del poeta en ese otro mundo¹⁹.

Asimismo, la droga proporciona al escritor un estado semejante al del sueño y cercano a la muerte, lo que le permite acceder al más allá invisible y misterioso. Ello probablemente explique, entre otras cosas, la adicción de Cocteau al opio. Como muy bien ha destacado Enrico Castronovo, el poeta, cuando nos describe su experiencia con la droga, suele recurrir a términos extraídos de un campo léxico fúnebre, combinados con expresiones que remiten a una corporeidad distinta, análoga de la que caracteriza a los muertos y su dominio. Además, al entumecer el organismo, aturdir los sentidos y, por tanto, anular el contacto con el mundo exterior, el opio le permite concentrar la atención en su interioridad (Castronovo, 2008: 208-212).

Pues bien, la droga desempeña también un papel muy importante en *Le Grand Écart*. A ella recurre el afligido Jacques Forestier para suicidarse, tras su desengaño amoroso. A la descripción de las sensaciones y síntomas que tal sustancia desencadena en el joven personaje el autor le ha dedicado un capítulo entero de los once de que consta la novela, incluyendo el epílogo. El narrador atribuye al estupefaciente un significado parecido al del sueño, sobre el que ya se ha manifestado, según hemos intentado esclarecer. Aplica esencialmente la misma teoría y, en especial, lo hace en términos muy similares a los empleados por el propio autor en su poesía crítica:

Jacques s'élève. Il perd ses bornes. Il voit le dessous des cartes.[...]. La nuit du corps humain possède ses nébuleuses, ses soleils, ses terres, ses lunes. [...] Notre mort détruit des univers et les univers de notre ciel sont à l'intérieur d'un personnage dont la taille déconcerte. Dieu contient-il le tout? Jacques retombe (Cocteau, 1991: 146-147).

Podemos reconocer en este comentario el motivo de la liberación de los límites dimensionales, del carácter infinito del yo profundo y de su imbricación con lo divino.

Sin duda, el narrador manifiesta una verdadera obsesión por la muerte. Ya hemos mencionado la fábula del gesto de la Muerte, donde esta, representada por una figura femenina que se le aparece a un joven jardinero persa y conversa, posteriormente, con un príncipe, se sirve de un lenguaje (gestual) misteriosamente confuso y ambiguo, como el del oráculo de Delfos²⁰ que consulta Edipo, para cegar al hombre y

¹⁹ «À cette époque je m'exerçais au rêve. J'avais lu que le sucre faisait rêver; j'en mangeais des boîtes. Je me couchais tout habillé deux fois par jour. Je me bouchais les oreilles avec de la cire afin que mes rêves prissent racine plus loin que dans les bruits extérieurs. *Le Cap de Bonne-Espérance, Le Grand Écart, Thomas l'imposteur*, sont des histoires de fantômes» (Cocteau, 1983b: 55).

²⁰ El oráculo presenta en efecto la tensión mántica «ni decir ni callar», o decir y callar, sin desvelarlo ni esclarecerlo todo al mismo tiempo, de donde procede su ambigüedad. Edipo acaba sabiendo, por el oráculo, que será parricida e incestuoso, pero ignora que Pólipo y Mérope no son sus verdaderos pa-

así acometer su terrible empresa. El apólogo evidencia asimismo la ironía trágica: intentando esquivarla, el hombre no hace sino cumplir sus designios, al igual que en la historia mítica de Edipo, pues los padres conducen al hijo a su pérdida anunciada pensando que con abandonarle se podría evitar. Dicho exemplum encuentra todo su significado en la escena en la que Jacques encierra y esconde a Germaine en la habitación vacía de Maricelles, creyendo que así podrá impedir su encuentro con Stopwell, sin embargo, obrando así no logra sino facilitar su acercamiento, sin dejar, por consiguiente, de contribuir al fatal desenlace. El hombre cree poder escapar a la tiranía de la muerte, como el rey tebano a su destino criminal. Falaz ilusión, pues no tenemos elección y su poder se muestra ineluctable.

Al final de la novela, más concretamente al inicio del capítulo IX (Cocteau, 1991: 139-140), el narrador retoma, en un claro eco a lo anteriormente comentado, sus reflexiones sobre la muerte, esta vez no bajo forma de apólogo, sino mediante un discurso bastante poético que gravita en torno a la metáfora del tren. Como ya hiciera Jorge Manrique en *Coplas por la muerte de su padre*, él también expresa su pensamiento sobre la inestabilidad de la fortuna y el poder igualitario de la muerte («Malgré la différence des classes, la vie nous emporte tous ensemble, à grande vitesse, dans un seul train, vers la mort»), la fugacidad del tiempo, las timadoras ilusiones humanas, el frágil placer que nos procura la vida («Mais, hélas, le trajet nous enchante, et nous prenons un intérêt si démesuré à ce qui ne devrait servir que de passe-temps qu'il est dur, le dernier jour, de boucler nos valises») y el cumplimiento inexorable de nuestro terrible destino, mal que nos pese («On voudrait de longues haltes en rase campagne», «On essaye de lire; on approche»).

También nos presenta y define al emisario de la muerte: el ángel.

[...] Il se couche à plat ventre sur ceux qui vont mourir, et pour statufier guette leur moindre distraction.

La mort l'envoie; on dirait ces ambassadeurs extraordinaires qui épousent à la place des princes. Aussi le font-ils avec indifférence.

Un masseur n'est plus touché par la peau des jeunes femmes. L'ange travaille froidement, cruellement, patiemment, jusqu'au spasme. Alors, il s'envole (Cocteau, 1991: 142).

Manteniendo su pensamiento bien lejos de los querubines que nos ofrece la tradición cristiana, nos presenta a un ente feroz, frío y cruel, sirviente incondicional, obrero implacable e infatigable a las órdenes de la muerte.

Y lo más sorprendente, nos describe su empresa mortal como un cortejo amoroso que ejecuta con indiferencia, pues es mero embajador de la novia, la muerte,

dres. Alejándose de ellos no hace sino acercarse a su destino. El oráculo le revela solo en parte la verdad.

quien ha delegado en él todos sus poderes, encargándole negociar y concluir o no el acto nupcial.

Finalmente, lo acaba comparando con «un cirujano que administra cloroformo» y con las «boas que, para poder comerse una gacela, se dilatan poco a poco, como una mujer cuando va a dar a luz», símiles que destacan su naturaleza monstruosa, porque híbrida, pues parece poseer un algo tanto animal como humano.

A este respecto, encontramos ciertas analogías con otro episodio interpolado por el narrador, que funciona como una *mise en abyme* de la historia por venir. Nos referimos a la descripción de una corrida de toros que figura en el abanico de Mme Râteau y en la que se nos representa la muerte del torero (Gallito) como una extraña, trágica y fúnebre unión amorosa y erótica, en una clara prefiguración del suicidio de Jacques Forestier:

Rien ne ressemble plus à un coucher de soleil qu'une corrida.
Le taureau, inclinant gracieusement son cou puissant, son front large et frisé d'Antinoüs, regardait la foule et enfonçait sa corne dans le ventre du matador à la renverse [...]» (Cocteau, 1991: 95).

«À la renverse» se puede interpretar no solo como la caída de espaldas del matador por el embiste del pitón, sino también en el sentido figurado, como quien se siente aturdido y extasiado bien por la hermosura del animal, que como sabemos, es el encargado de ejecutar las órdenes de la muerte, o bien al sentir su vientre penetrado por el cuerno, en un gesto que contiene innegables connotaciones eróticas.

Aquí el toro es, al igual que el ángel, un emisario, de la Dama Blanca (apelativo con el que Cocteau se refiere a la muerte en *La Corrida du 1^{er} mai*), su doble; sin duda, de un atractivo encantador, como se desprende de la calificación del narrador, que trata de destacar la especial gracia de sus movimientos («inclinant gracieusement son cou») y «su testuz ancha y ensortijada de Antínoo», un joven, según refiere la mitología, de delicada belleza, amado con intensa pasión por el emperador romano Adriano, que, tras su muerte, fue adorado como una divinidad.

El narrador modula su voz para mostrar que no se trata de una lucha entre el hombre y la fiera, sino, más bien, de la formación de una pareja o acaso incluso de una cópula, que resulta mortífera.

Pero también podría sugerir esas nupcias entre la mitad luminosa y la mitad sombría de uno, entre consciente e inconsciente, lo que posibilita el grato estado entre dos luces, del que ya hemos hablado. ¿Acaso el narrador no establece en su discurso una analogía entre la corrida de toros y el crepúsculo? De hecho, el narrador explicará más tarde, entre los efectos de la droga y en la proximidad de la muerte, una experiencia que se asemeja a este espectáculo tauomático: «la fin d'une corrida mêle le public des places de soleil et des places d'ombre; le tumulte de la drogue mêlait en Jacques sa moitié d'ombre et sa moitié de lumière»? (Cocteau, 1991: 146). Cierta-

mente, el crepúsculo es el equilibrio perfecto entre día y noche, luz y oscuridad, y puede evocar tanto la unión entre vida y muerte, como entre el yo superficial y el yo profundo, el elemento masculino y el elemento femenino que conviven en la misma persona. Para Jean Cocteau en el fondo de la noche interior se agazapa, sin duda, la muerte, lo uno lleva a lo otro y está íntimamente relacionado.

Así pues, son bastante frecuentes las intervenciones narrativas y en ellas encontramos un eco manifiesto del conocimiento del que es portador el poeta y en especial, de su forma personal de concebir los arcanos del ser y del universo.

Sin embargo, hemos de precisar que el narrador, en estos discursos, repletos de aforismos, no pretende, según parece, esclarecer las ideas y, por ende, que se le comprenda. Se expresa de forma bastante densa y rápida, recurriendo la mayoría de las veces a una «esthétique du minimum», que acaba otorgando a sus palabras un carácter críptico y hermético. Sin duda, cuanto revela es en realidad ininteligible y, a lo sumo, guía al lector a *entrever* una verdad inaccesible a los sentidos y al entendimiento, pues es del orden de lo misterioso²¹. En este sentido, su expresión se asemeja a las peculiaridades del lenguaje poético, tal y como lo concebía Cocteau, el cual, en tanto que encarnación de lo invisible, participa de la naturaleza misma de ese misterio que señala y presenta («l'obsession de réalité irrédelle épousera la forme» (Cocteau, 1995: 494). La Princesa al interrogar al poeta en el film *Le Testament d'Orphée*, sobre su oficio, este precisa: «Le poète, en composant des poèmes, use d'une langue ni vivante ni morte que peu de personnes parlent et que peu de personnes entendent».

Por último decir que el narrador se muestra en esta novela como un poeta, tal y como lo concebía Jean Cocteau, en la acepción helénica del término, un *vates*, en busca de verdades que conciernen lo más secreto y misterioso de nosotros mismos y del universo, que desconocemos e insospechamos, pues escapan a nuestro intelecto y percepción sensible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1975): *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- BORGAL, Clément (1989): *Jean Cocteau ou De la claudication considérée comme l'un des beaux-arts*. París, Presses Universitaires de France.
- CASTRONOVO, Enrico (2008): *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*. París, L'Harmattan.
- COCTEAU, Jean (1924): *Le Potomak*. París, Stock.
- COCTEAU, Jean (1953): *Journal d'un inconnu*. París, Bernard Grasset.

²¹ A ello alude también Clément Borgal cuando analiza el prefacio de *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1989: 124).

- COCTEAU, Jean (1962): *Le Cordon ombilical. Souvenirs*. Paris, Plon.
- COCTEAU, Jean (1967): «Visite», *Le Cap de Bonne-Espérance. Discours du grand sommeil*. Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (1975): *La Machine infernale*, Paris. Librairie Larousse.
- COCTEAU, Jean (1983a): *Le Testament d'Orphée*. Monaco, Éditions du Rocher.
- COCTEAU, Jean (1983b): *Lettre à Jacques Maritain*. Paris, Stock.
- COCTEAU, Jean (1989a): *La Difficulté d'être*. Monaco, Éditions du Rocher.
- COCTEAU, Jean (1989b): *Le Passé défini III (1954)*. Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (1989c) : *Portraits-Souvenir*. Paris, Bernard Grasset.
- COCTEAU, Jean (1991): *Le Grand Écart*. Paris, Stock.
- COCTEAU, Jean (1992): *Clair-Obscur*. Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche).
- COCTEAU, Jean (1992b): *Le Livre blanc*. Paris, Passage du Marais.
- COCTEAU, Jean (1995): *Le Secret professionnel*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*. Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche/La Pochothèque).
- COCTEAU, Jean (1999): *Plain-Chant*, in *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- COCTEAU, Jean (2005): *Le Passé défini IV (1955)*. Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (2006): *Œuvres romanesques complètes (Le Potomak, Le Grand Écart, Thomas l'imposteur, Le Livre blanc, Les Enfants terribles, La Fin du Potomak, Drôle de ménage, Nouvelles et autres textes brefs)*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- COULON, Francis (1979): «Le Grand Écart, arcanes et cachotteries», *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (Le Romancier), 45-61.
- DÍEZ, Miguel (2009): «El gesto de la muerte: aproximación a un famoso apólogo». *Especulo*, 41 [consulta en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html>; 29/12/2009].
- HATTE, JENNIFER (2007): *La langue secrète de Jean Cocteau. La mythologie personnelle du poète et l'histoire cachée des Enfants terribles*. Berna, Peter Lang.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil (Poétique).
- LINARES, Serge (2000): *Cocteau. La ligne d'un style*. Lieja, Sedes/HER.
- LINARES, Serge (2005): «Dans la fabrique du *Grand Écart*», in Pierre Caizergues (dir.), *Jean Cocteau, quarante ans après (1963-2003)*. Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry.
- MAGNAN, Jean-Marie (1993): *Cocteau, l'invisible voyant*. Paris, Marval.
- MILORAD (1979): «Romans jumeaux ou de l'imitation». *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (Le Romancier), 87-107.

- OXENHANDLER, Neal (1972), «Le mythe de la persécution dans l'œuvre de Jean Cocteau». *La Revue des Lettres Modernes*, 298-303 (*Jean Cocteau*, 1: *Cocteau et les mythes*), 91-107.
- PRADO, Javier del, Juan BRAVO y Dolores PICAZO (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Henri Thomas: écriture de guerre et silence créateur ou les sources de son identité narrative

María Pilar Saiz Cerredá

Universidad de Navarra

mpsai@unav.es

Resumen

El estudio de la identidad narrativa durante la guerra en el discurso epistolar de Henri Thomas, supone tener en cuenta factores como el de la conciencia de su ser histórico. Esta conciencia le sitúa en la perspectiva de ser un «hombre-relato» que se puede contar en el discurso y descubrirse a sí mismo, lo cual nos sitúa ante un hombre susceptible de progresión cuyo único objetivo es el compromiso. Éste será material durante la primera etapa de la guerra (el soldado Thomas) para convertirse después en un compromiso espiritual a través del cual busca su salvación y la de su país, Francia. Todo ello, gracias al silencio creador por el que vida, identidad y universo literario se armonizan en unión perfecta.

Palabras clave: identidad narrativa; escritura de guerra; compromiso; discurso epistolar; silencio creador; soledad.

Abstract

This study, dealing with narrative identity during the war in Henri Thomas's epistolary discourse, implies the consideration of factors such as the awareness of his historical self. Such awareness locates him in the perspective of being a «story-man» that can be told in the discourse and become self-revealing, which situates us before a man liable to progress and for whom compromise is his only aim. This will be the material used during the first stage of the war (soldier Thomas), and it will later on become a spiritual compromise through which he searches for his salvation and his country's, France. All this occurs thanks to the creative silence through which life, identity, and literary universe appear in perfect communion.

Key words: narrative identity; war writing; commitment; epistolary discourse; creative silence; solitude.

Le 3 novembre 1993 mourait à Paris dans une maison de retraite l'écrivain Henri Thomas. Ce «méconnu capital» (Caron, 2006: 11), pendant très longtemps ignoré du grand public ainsi que, de façon incompréhensible, du monde universitaire, avait pourtant publié de son vivant plus d'une cinquantaine d'œuvres: des poésies, des romans, des nouvelles, des carnets, des traductions de l'allemand (Ernst Jünger, Goethe, Achim von Arnim, Heinrich von Kleist, etc.), de l'anglais (Shakespeare, Herman Melville, William Faulkner, Nicholas Mosley) et du russe (Pouchkine, Fedor I. Tioutchef, etc.), sans parler des préfaces et des textes publiés en revues. Sa production littéraire, qui a été considérée dès le début comme inclassable, suivant une trajectoire toute particulière à l'auteur, indépendamment des courants littéraires en vogue, lui a valu l'attribution de nombreux prix littéraires. Parmi ceux-ci, il convient de souligner le prix Médicis (1960), le prix Femina (1961), le prix de la Société des Gens de Lettres (1979) ou le Grand Prix du Roman de la ville de Paris (1986). En même temps, ses écrits ont suscité l'admiration d'auteurs comme André Gide, Georges Perros, Maurice Blanchot ou Paul Celan, pour n'en citer que quelques-uns. Ce n'est qu'à partir de 2003, avec la publication d'un choix de ses lettres et à l'occasion d'un colloque international, que la critique et le public ont commencé à s'intéresser à Henri Thomas comme en témoignent depuis la publication de ses carnets et de plusieurs monographies qui lui ont été consacrées¹.

L'un des traits dominants de toute son écriture est celui de la solitude. En fait Pierre Vilar lui a défini comme «un des grands poètes contemporains de la solitude» (1998: 100). Bien qu'il ait réalisé de nombreux voyages et fait la connaissance de beaucoup de personnes; bien qu'il ait participé à la Seconde Guerre mondiale en tant que simple soldat, se refusant toujours à être gradé, il a toujours préféré mener une vie solitaire avec sa famille. Mais cette solitude n'est pas synonyme de misanthropie. La longue correspondance entretenue tout au long de sa vie avec ses amis en est la preuve. Le double pouvoir de la correspondance qui lui a permis de rejoindre les autres, de recouper les distances et de tenir à distance les autres, lui convient à merveille. Grâce à la correspondance il reste dans la société et en même temps il se montre comme un grand connaisseur du monde et un observateur acéré de la réalité qui lui a été donné de vivre. Aussi, dans cet exercice d'écriture épistolaire, Thomas nous laisse-t-il les traces indélébiles de son moi solitaire; un moi attirant et riche en nuances à cause des avatars de l'histoire du XXe siècle qui bouleversent et accablent son esprit l'obligeant à prendre part active. C'est ce que nous pouvons constater grâce aux lettres échangées durant la guerre et ce que nous voulons étudier dans cet article:

¹ En 2006 et en 2008 a été publiée une partie de ses Carnets (*Carnets inédits 1947, 1950, 1951*, Paris: Gallimard, 2006 et *Carnets 1934-1948. «Si tu ne désensables pas ta vie chaque jour...»*, Paris: Éditions Claire Paulhan, 2008). Pour tout ce qui concerne les monographies nous nous en remettons à la bibliographie.

à savoir, comment les événements douloureux de la Seconde Guerre mondiale modèlent et contribuent à la création de l'identité narrative de Thomas dans ses lettres.

Pour lui, comme il se plaisait à dire, les actions de vivre et d'écrire se confondent en une seule et même réalité. Dans ses lettres, et surtout dans ses lettres de guerre, l'événementiel s'impose à lui à tel point que la réalité vécue, sa propre histoire personnelle, devient non seulement matière de son écriture mais aussi fondatrice de celle-ci. Ce qui plus est, l'écriture, suivant les explications de Paul Martin dans son article intitulé «Le souci de dire», «est l'un des plus anciens moyens de connaissance de soi-même et du monde» (1998: 7). Par conséquent, l'écriture épistolaire de Thomas est un moyen d'appréhender la réalité personnelle, «décisive» (Gusdorf, 1948: 114), qui marque les traits saillants de sa personnalité ainsi que l'origine de son identité narrative et la porte d'entrée dans son univers littéraire.

Le trait dominant qui peut résumer et rendre compte de l'essence du genre épistolaire est le pacte épistolaire, qui n'est qu'un pacte autobiographique en mouvement. Il existe donc «un contrat d'identité» (Lejeune, 1996: 33), ce qui implique que nous avons affaire au concept d'identité, et plus précisément d'identité narrative, dans la mesure où cette identité est projetée dans l'écriture.

Pour bien saisir l'identité narrative de Thomas, il faut avoir recours à deux axes narratologiques, l'un vertical, l'autre horizontal. Par l'axe vertical, Thomas met en action les capacités cognitives de la mémoire et la réflexion dans le but de résorber ses circonstances spatio-temporelles, les intérioriser et les assimiler. Par l'axe horizontal, il se reconnaît dans sa dimension diachronique, en tant qu'«homme-récit» (Lejeune, 2005: 17) à composant historique. Il participe à l'Histoire de son temps à partir de sa propre «méta-histoire» (Gusdorf, 1991: 308), devenue dans ses lettres une «histoire racontée». Il se reconnaît alors dans le temps, avec une personnalité susceptible de progression, comme Hervé Ferrage signale: «C'est toujours l'exigence d'un progrès personnel qui est revendiquée, un progrès sans cesse à l'horizon de la pensée et de l'écriture de Thomas» (1998: 17). Dans cette progression il va montrer une «dialectique de concordance discordante» (Ricoeur, 1990: 176) avec les paradoxes, changements et variations propres à son existence qui constituent

l'unité de sa propre affirmation. Surmontant la dispersion de son être dans le temps et les contradictions des moments successifs, il retrouverait une même intention au plus profond de soi, une signification absolue de sa vie personnelle. Et dans cette révélation absolue s'expliqueraient ensemble sa propre nature et celle de l'univers. Une destinée absorberait ainsi en elle la totalité du réel (Gusdorf, 1948: 484).

Nous pouvons constater cette idée de progression dans sa manière de faire face aux «blocs d'expérience» pour en déceler «quelque ombre du sens» (Brenner, 1970: 8). Le principal «bloc d'expérience» est sans aucun doute celui de la guerre qui

informe et oriente son discours. En effet, la guerre sera le sujet principal de ses lettres depuis le mois de septembre 1939 où il deviendra le soldat Thomas, jusqu'en octobre 1940, lorsqu'il sera démobilisé. Il parlera de la guerre, aussi bien des événements qui ponctuent le conflit que de la réalité quotidienne pendant la guerre et il fera des réflexions à propos du retentissement intérieur que ces événements suscitent chez lui. À partir de cette date le discours épistolaire de Thomas fait apparemment un tour radical, car dans ses lettres les sujets littéraires et, d'une manière spéciale, le discours sur le langage, si caractéristique de son imaginaire poétique, prennent le dessus sur le discours de la guerre. La guerre en semble exclue ou passée sous silence. Il refuse désormais la réalité extérieure, royaume du chaos, qui se transfigure en une réalité intérieure, la seule réalité parfaite pour lui, à laquelle il ne peut arriver que par le silence créateur. Ce silence est censé avoir un pouvoir cathartique qui permet à l'esprit le développement d'un langage poétique, le seul qui peut l'affranchir «de la tristesse et de la laideur craintive» (Thomas, 1998: 118). Le discours de la guerre s'est donc métamorphosé en discours sur le langage.

En même temps, il ne faut pas perdre de vue qu'un esprit comme celui de Thomas n'est pas le produit du hasard. Certainement pas, les circonstances environnantes y sont pour beaucoup dans les décisions de Thomas et de tant d'autres écrivains de l'époque: chacun répond en fonction de ses aspirations et de sa vision de la vie. Tout cela se manifeste par un engagement plus matériel (porter les armes, devenir un soldat privilégiant l'action à l'écriture) ou un engagement d'ordre plutôt spirituel comme c'est le cas de Thomas, privilégiant l'écriture à l'action; d'autres auteurs vont choisir l'exil et il y en a qui devront rester cachés pendant le conflit en tant que juifs (c'est le cas de Léon Werth, par exemple). La décision prise par Thomas de rester au-dessus de la mêlée, surtout à partir de 1940, ne s'explique pas seulement en raison d'une optique toute personnelle du conflit armé. Il faut tenir compte de certaines circonstances qui ont eu une influence défavorable définitive sur le développement de la guerre en France et l'interprétation qui en ont tiré les Français.

Après le spectacle offert par les Anglais, alliés des Français durant la période initiale de la guerre, quittant la France en hâte et dans le désordre, les soldats Français, à la débandade, abandonnés à leur sort, laissés de côté au hasard des ennemis, sont contraints à chercher leur salut dans la retraite. L'épisode de l'évacuation des soldats anglais à Dunkerque qui empêchaient les soldats français de s'embarquer avec eux, est longtemps resté dans l'imaginaire collectif de la France comme le refus des Anglais à porter secours aux Français. Ceux-ci n'avaient d'autre voie de salut que la mer s'ils ne voulaient pas tomber entre les mains des nazis. En fait les soldats Français qui ont choisi de s'embarquer ont couru un grand danger dans l'attente d'un bateau qui pourrait les ramener en Angleterre. Ils se sont trouvés sans issue, entre la croix et la bannière, entre la mer et les nazis. Le propre Thomas, témoin privilégié, nous en rapporte son expérience qui nous en dit très long sur la situation en peu de mots:

On nous a ramenés de Dunkerque dans des conditions assez fantastiques [...] la nuit dans le sable de l'avant-port, non loin d'un bateau de munitions qui explosait peu à peu, avec un horizon d'incendies vraiment inimaginable (une colonne de fumée a jailli d'un coup à au moins 100 m. de hauteur) [...] (Thomas, 2003: 143).

Dans une telle situation, partout en France c'est le mot dignité qui prend le dessus, à tel point que la littérature écrite pendant cette période de la guerre est considérée comme une «littérature de dignité», plutôt qu'une «littérature de combat», tel que James Steel l'affirme (1991: 33). On peut comprendre alors pourquoi la devise «restons dignes» émise par un journaliste au lendemain de la débâcle est adoptée par les écrivains restés sur territoire français. La fracture et la division internes étant évidentes chez les Français et la Résistance à l'intérieur du territoire français complètement diversifiée, il ne restait que la culture, et d'une manière spéciale la littérature, pour restituer à la France la grandeur perdue. Avec ce panorama, dans la littérature s'impose le silence pour échapper à l'indignité nationale et à la honte. En effet, des titres aussi significatifs que *Le silence de la mer* de Vercors, en témoignent. Arrivés à ce point il est aisé à justifier l'attitude pacifiste d'un grand nombre d'écrivains. Thomas en est la preuve évidente aussi. Pour lui, au début, la récupération de la dignité consistera à refuser la guerre, à incarner un sentiment pacifiste qu'il faut avouer, il avait déjà manifesté avant l'envahissement du territoire français par les nazis. Plus tard, surtout à partir de 1942, on ne pouvait plus recommander le silence au peuple. La Résistance était enfin organisée et devenait de plus en plus active. Les événements historiques, le propre développement de la guerre ainsi que la condition de vie des Français soumis à l'Occupant obligeaient les écrivains à parler d'une dignité différente: la dignité de la lutte active. C'est dans ce contexte global qu'il faut parler de la lutte active de Thomas, mais d'une lutte qui a pour objet les esprits. Car, pour Thomas, c'est la tragédie de l'homme de culture face à la barbarie dominante, face à l'explosion de la violence. Celle-ci ne s'accorde en aucune manière avec lui qui considère le monde de la pensée nettement supérieur et qui voit se perdre l'esprit français, si rationnel, dans l'irrationnel de la brutalité. On peut donc comprendre le choix de Thomas, son embarras face à ce monde guerrier: il a voulu illuminer la société française, rendre un rayon d'espérance à une société anéantie, maintenir une présence spirituelle, créatrice, au-dessus de la foule abrutée.

Ainsi donc, dès le début de ses lettres du temps de la guerre, adressées à des correspondants comme André Gide, Jean Lambert, Adrienne Monnier, Jean-Jacques Duval, Gaston Gallimard, Jean Paulhan, Ernst Jünger, Armen Lubin ou André Dhôtel, il va se manifester comme un esprit non belliciste, peu enclin à l'entrée en guerre. Son propre discours, très mesuré, l'affirme quand il avoue au début de la guerre que «Hitler mérite une sorte de haine» (Thomas, 2003: 128). Il existe un déplacement du

sujet à la première personne, lui, Thomas, à un sujet à la troisième personne, Hitler, en l'occurrence, et à l'objet, la haine, ce même substantif aussi adouci, comme si la gravité des circonstances ne l'affectait pas entièrement encore. Mais malgré son esprit pacifiste et contre sa propre nature, il doit reconnaître qu'on «ne peut pas rester au rang de contemplateur» (Thomas, 2003: 128). Bien sûr, il insiste sur le fait que la guerre, à son avis, n'est jamais la solution et qu'il faudrait trouver une autre issue au conflit «car il me semble que la guerre, explique-t-il à Duval, la vraie, ne résoudrait rien, et ne ferait au contraire qu'accumuler les réserves de haine pour des futures querelles, en même temps que les ruines» (Thomas, 2003: 129).

Au fur et à mesure que les mois passent et que la France s'enlise dans la lutte armée, le ton de son discours aussi bien que le vocabulaire utilisé vont s'endurcir. Il ne peut pas cacher la réalité de son pays et les doutes et l'incertitude des premiers mois se transforment en un constat de la violence et des images meurtrières qui l'entourent. La vision des «civières pleines et le sang sur le drap kaki» l'épouvante (Thomas, 2003: 136). Il n'en peut plus de cette situation «d'abrutissement» (Thomas, 2003: 132), «de chaos et de frayeur» (Thomas, 2003: 130) dont personne ne reste à l'écart. À part ces conséquences des bombardements il ne peut pas omettre les conditions de vie des soldats, nullement romantiques, à l'opposé des images en faveur de la propagande pour la guerre. L'utilisation de la première personne du singulier dans cette lettre à Duval prétend secouer l'esprit du destinataire pour bien montrer la face authentique de la guerre et le détromper là-dessus: «pour le reste je suis [...] serré dans les wagons de 40 h [ommes] 8 chev [aux], poussé sur la route, dormant à l'écurie» (Thomas, 2003: 135). La guerre cesse d'être une question abstraite relevant du domaine théorique. La portée réelle du conflit atteint le destinataire de la lettre lorsqu'il en découvre la face humaine, d'autant plus bouleversante qu'elle est le témoignage vécu par l'épistolier lui-même. Le déplacement d'une troisième personne générique ou d'une première personne du pluriel à la première personne du singulier marque un climax dans le fond et la forme du discours épistolaire de Thomas.

Ces exemples de violence, tout en étant tragiques, le sont moins que la violence des esprits, manifestée par la confusion, les doutes, les incertitudes et la perte d'horizons et perspective qu'il constate dans la population et qui sont à l'origine de la division chez les Français, tel qu'il l'explique à Paulhan: «Ce qui me frappe le plus, quand je reviens à la surface, c'est le compliqué de la situation; il y a trente-six horizons, plans, scénarios qui font que les moindres conversations deviennent folles» (Thomas, 2003: 139). En tant qu'observateur avisé de la société qui l'entoure et des événements du présent, il souffre du sort et de l'avenir de son peuple. L'étonnement cède la place à la souffrance, une souffrance mêlée d'inquiétude: il est frappé. Il rêve dorénavant «d'un lendemain d'armistice» (Thomas, 2003: 140) qui lui permette de «retrouver la création» (Thomas, 2003: 142), de cultiver une vie spirituelle dans le sens le plus large du terme. Elle seule peut délivrer la France et lui insuffler les quali-

tés morales ou «la création des broderies» (Thomas, 1998: 158), en utilisant sa propre terminologie, qui lui font défaut.

Dès lors que la guerre a privé son pays de toutes ces qualités qui le faisaient rayonner dans le monde, il se refuse à comprendre les raisons politiques qui ont abouti à la déclarer, comme il l'explique dans cette lettre adressée à Gide: «il existe peut-être un point de vue supérieur qui justifie le massacre par des raisons d'État sans réplique; à cette idée, je me sens envahi de désespoir, et si j'en réchappais, il me semble que je ne me sentirais plus sûr d'aucune joie à l'avenir» (Thomas, 2003: 131-132). Les lettres manifestent un Thomas triste, en proie à l'angoisse dans un monde dominé par le désespoir et en quête d'une solution pour autant impossible à trouver. Nous pouvons dire avec Steel que Thomas illustre le terrible drame «de celui ou de celle qui veut en débarrasser le monde tout en souhaitant pouvoir rester "au-dessus de la mêlée"» (1991: 17). Pourtant cela ne veut en aucune manière dire que Thomas cherche à s'enfermer dans une tour d'ivoire: «Non, manifestait-il ouvertement à Alain Veinstein lors d'un entretien, je n'ai jamais rêvé d'une tour d'ivoire. C'est une idée bizarre, une tour d'ivoire, c'est une pièce d'échiquier. On a le droit de le penser, évidemment, mais je ne veux pas qu'on dise que je suis étranger à la société» (Thomas, 2004: 69-70). Bien au contraire, il se sent membre actif de la société pendant la guerre autant que de la société à venir après l'armistice et dans l'après-guerre.

Or l'armistice étant proche, la reconstruction du pays devient l'objectif principal et la tâche prioritaire de chacun des Français parce que «c'est trop facile de faire l'émigré» (Thomas, 2003: 147). S'engager constitue une obligation morale pour tous et Thomas en est conscient. Ce n'est pas en vain qu'il avoue à Adrienne Monnier qu'«il va falloir que le travail soit plus intense» (Thomas, 1998: 164). La reconstruction du pays s'avère une tâche compliquée dans la mesure où elle doit couvrir plusieurs aspects, le matériel et le spirituel. Après avoir observé comment la guerre «a mis le comble à la dissolution des mœurs» (Thomas, 1998: 161), il fait le choix définitif dans sa vie. S'il existe, tel qu'il l'explique à Veinstein, «bien des façons d'être engagé» (Thomas, 2004: 65), son engagement sera d'ordre spirituel dans le but d'élever «la qualité morale» (Thomas, 2004: 92) de la France. Pour cela il va se consacrer entièrement à l'écriture.

Dans les lettres nous assistons en témoins privilégiés à la mise en œuvre, jusqu'aux dernières conséquences, de cette décision. À partir de la fin de 1940, la guerre disparaît en tant que sujet principal de ses lettres désormais remplacé par les sujets littéraires et par tous les aspects concernant la littérature qui se dressent en clef de voûte de la reconstruction spirituelle de la France. Seulement ainsi «le rôle de la France dans le domaine de l'esprit va pouvoir se renouveler» (Thomas, 2003: 146). Autrement dit, le salut de la France, qui n'est possible que grâce au propre salut individuel, viendra par la littérature à laquelle on ne peut arriver qu'à travers le silence

créateur qui rend possible le travail d'écriture. L'espace épistolaire pour Thomas se réclame de cette aventure et dans ce travail il se découvrira soi-même, l'essence de sa propre vie qui devient l'essence de son propre univers littéraire. C'est pourquoi dans ses lettres nous pouvons suivre toutes les étapes de ce procès qui s'amorce avec l'expression du désir de prendre distance par rapport aux autres. C'est, en fait, ce qu'il communique à Adrienne Monnier en 1942: «Mon désir est de me retirer avec mon globe de la vie dans la main» (Thomas, 1998: 168). En 1943, il reprenait cette idée dans une lettre à Lambert où il expliquait les bienfaits pour lui de cette distance: «[...] j'ai pris une certaine distance envers les choses et les gens; je résiste mieux» (Thomas, 2003: 188). Après avoir contemplé le «pays hérissé d'épines» (Thomas, 1970: 92) comme il dit dans son poème «Les voyageurs» (Thomas, 1944: 51-52), il a dû «s'enfuir» (Thomas, 1970: 93) pour retrouver une lueur d'espérance et surtout pour éviter que les tragédies de la guerre l'entraînent vers le néant et le désespoir.

Nonobstant le fait de prendre de la distance à l'égard des autres ne suffit pas en soi. Il doit s'accompagner d'une vertu chère aux épistoliers qui est condition nécessaire pour la découverte de soi afin de composer son être et récupérer ainsi un espace de liberté authentique. C'est le silence. Dans la mesure où ce silence contribue à la construction de soi, il comporte toujours des connotations positives. Il ne s'agit donc point du «monstrueux silence» (Thomas, 1970: 27) après la bataille ou du silence qui est conséquence de la nuit de l'âme et qui empêche toute possibilité d'espérance. Au contraire, «le silence n'était pas le vide» (Thomas, 1945: 42), comme le narrateur déclarait à propos de Souvrault, un des personnages de son roman *La vie ensemble* et alter ego de Thomas. Le silence dont il est question ici ouvre la voie de l'épanouissement personnel et va permettre à Thomas de faire un peu de lumière dans sa vie et de rejoindre l'essentiel de lui-même. C'est au silence qu'il fait allusion dans ces mots adressés à Monnier: «Les quelques semaines passées dans l'isolement [...] m'ont au moins fait voir plus clairement à quoi je tenais dans la vie» (Thomas, 1998: 157). Le silence représente donc un état intermédiaire dans ce procès de création. C'est le silence qui remet de l'ordre dans les idées. C'est le silence qui rend possible la réflexion et la capacité d'appréhender la réalité et soi-même. Sans ces moments de silence on n'aboutirait jamais à l'écriture, il n'y aurait plus de possibilité de création. Cela provoquerait la mort spirituelle de l'épistolier, du poète et donc, de l'humanité. La lettre que Thomas adresse à son ami Duval en 1943 nous éclaire largement sur cet aspect. En parlant du silence créateur il s'exprime comme s'ensuit: «[...] on part de là [du silence] pour créer quelque chose en soi, dont tout ce qu'on pourra jamais étaler à l'extérieur ne sera jamais que le symbole, l'image, la traduction sujette au temps et à toutes les altérations» (Thomas, 2003: 183). Et il continue à expliquer comment le silence est nécessaire si «l'on veut exprimer quelque chose de profond» parce qu'«on veut s'accomplir, on veut atteindre à ce que l'homme peut découvrir de plus permanent» (Thomas, 2003: 183).

Parfois cependant Thomas en revient à la réalité de sa propre nature et cette prise de conscience due au silence se trouve mise aux prises avec sa propre histoire pratique. Sa vision existentielle et essentielle des choses et sa propre réalité historique ne vont pas de pair. Thomas constate qu'il y a un dédoublement dans son propre être: d'une part, le but vers lequel il veut s'acheminer et consacrer son existence, et d'autre, les tendances de sa propre nature qui le poussent vers la vie facile. Les lettres de Thomas nous mettent devant les enjeux propres au genre épistolaire, devant les paradoxes de l'épistolier et par conséquent devant les difficultés de la recherche de son identité narrative. Très souvent Thomas se heurte à des problèmes apparemment sans solution: «Ici je suis complètement au dépourvu, –car je ne sais pas comment il faut prendre la vie, –entre se discipliner sauvagement, ne pas tolérer les déraillements, les faux-semblants d'amour, le gaspillage de force –et se laisser faire par la vie–je ne sais pas tracer mon chemin» (Thomas, 2003: 162-163), dit-il à Duval. Sa vie est faite de contradictions et incohérences, comme il explique à Monnier. Il se trouve divisé et en lutte intérieure: «Il vaut mieux que je vive dans l'éloignement, car tout rapprochement me fait faire des bêtises majeures [...] distractions, conneries, cafés, dettes, rien au bout...» (Thomas, 1998: 162). La division semble, au demeurant, complète.

En réalité, saisir l'identité narrative d'un épistolier comme Thomas, doit tenir compte de plusieurs aspects complémentaires. D'abord, il ne faut pas perdre de vue que l'existence n'est jamais linéaire dans un sens autobiographique du terme. Comme l'autobiographe, en général –aussi bien celui qui écrit une autobiographie mais aussi un mémorialiste ou un essayiste, par exemple– entreprend la tâche de l'écriture dans le but de donner une justification de sa vie à lui-même et aux lecteurs, il se doit d'opérer une sélection des événements les plus marquants de celle-ci, vu que l'espace d'écriture reste assez limité. L'épistolier, en revanche, n'est pas soumis à ces contraintes, malgré la limitation évidente du papier, ce qui peut être observé notamment dans une correspondance comme celle qui nous occupe. Dans le discours épistolaire, la matière d'écriture c'est la vie dans son état le plus pur. En d'autres termes, dans une lettre il sera question de la banalité de la vie quotidienne de l'épistolier, des événements et des actions qui marquent les jalons de sa vie personnelle au gré des circonstances et des états d'esprit provoqués par celles-ci, assez fréquemment en contradiction d'une lettre à une autre. Bref, dans les lettres nous pouvons contempler, tel que Gusdorf l'explique, «la personne avec ses détours, ses incertitudes et ses repentirs, telle qu'elle fut dans les circonstances réelles d'une vie qu'elle ne dominait pas toujours» (1948: 35).

Bien que les contradictions de Thomas soient évidentes au long de sa correspondance de guerre, nous pouvons en dégager ce que Gusdorf (1948: 34) définit comme «les grandes lignées d'une destinée» ou «constantes profondes» de son écriture. C'est un autre aspect que nous pouvons mettre en exergue lors de la lecture de cette correspondance et qui est susceptible d'être appliqué à toute pratique d'écriture

épistolaire. En effet, Marcel Proust, grand épistolier, en était conscient et l'expliquait comme s'ensuit: «en causant une fois avec une personne on peut discerner en elle des traits singuliers. Mais c'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels» (1971: 75). Thomas transmet dans ses lettres des informations paradoxales dans bien des occasions, concernant le jour au jour de sa vie. Mais nous ne pouvons pas rester dans ce niveau de lecture. Il faut surtout en dégager les significations ou «constantes» que tout au long du procès d'écriture épistolaire, l'auteur manifeste même à son insu. Or, ces «constantes» qui nous transmettent l'identité de l'épistolier ne portent pas seulement sur ce qu'il dit à propos de lui-même mais aussi sur ce qu'il veut devenir et sur qui il prétend devenir. C'est-à-dire que dans les lettres l'épistolier projette une image conformément à l'idéal qu'il prétend atteindre et auquel il prétend s'assimiler. Ainsi donc, l'expression des illusions, des idéaux ou des finalités accompagnant les actions de l'épistolier Thomas contribuent à donner une dimension plus complète de soi. Sans cela on ne pourrait jamais comprendre l'identité de Thomas car il est en lutte constante entre les actions menées à bout et les réflexions sur ce qu'il devrait faire, entre l'événementiel (la mise en écriture de sa réalité la plus décevante) et la recherche de perfection. C'est en ce point que le mot progression s'emplit de toute sa valeur. Sa vie sera une progression constante vers l'idéal d'un écrivain engagé dans la perfection personnelle comme espace de perfection du pays.

Thomas, pendant les premiers moments de la guerre, constate que toute possibilité de salut du pays et de salut personnel est vouée à l'échec lorsque la réflexion et le silence font défaut. C'est dans ces termes qu'il l'explique à Monnier: «je me sens rentrer depuis quelques heures dans le bétail, tout juste encore capable de silence, peut-être, pour ne pas être pris dans le vertige complètement» (Thomas, 1998: 156). En tant qu'observateur avisé de la vie, l'auteur met l'accent sur les conséquences négatives de l'absence de pensées et de réflexion, qui dépersonnalise les gens et les fait se transformer en du bétail. L'image est nette et ne laisse pas de doute. Sans des idées propres, le moi s'estompe pour rejoindre un «nous» dépourvu de toute initiative, de toute possibilité de création ou d'épanouissement personnel et donc, au service de la manipulation du pouvoir. Ce «nous» est devenu l'instrument des classes dirigeantes. La seule perspective de cet avenir répugne Thomas et il s'y attaque et résiste de toutes ses forces. D'où l'importance accordée par Thomas à l'idée du silence nécessaire pour la vie afin de conserver sa propre singularité et de rester fidèle à son idéal.

Après la démobilisation, il n'envisage qu'une seule chose, la mise en œuvre de cet idéal qui a comme but dernier le salut de la France, dans la mesure où cet idéal entraîne son propre salut personnel. Le silence s'avère nécessaire pour y réussir. Mais le silence dont il se réclame ne consiste pas à se taire ou à s'effacer pour glisser vers un néant qui conduirait à une mort spirituelle. Ce silence est par-dessus tout, créateur, l'espace propre à la création artistique, afin d'atteindre une réalité nouvelle, la réalité

authentique, la seule qui vaut la peine d'être vécue². Celle-ci constitue un autre «bloc d'expérience» aussi important que l'expérience de la guerre. Le discours épistolaire de Thomas a toujours trait à l'Histoire, aussi bien individuelle que collective et c'est l'Histoire qui se trouve être à l'origine de l'identité narrative de cet auteur. Le fait que dans sa correspondance de guerre depuis la démobilisation jusqu'en 1945, les événements extérieurs, la continuation de la guerre ou même les épisodes de la Résistance soient mis sous silence, cela ne veut pas dire que l'Histoire soit disparue de son discours épistolaire. L'histoire dont il est question à présent, c'est une histoire toute transfigurée et intériorisée qui rend compte des étapes nécessaires à son esprit pour l'avènement de l'idéal qu'il désire. Le discours de l'épistolier Thomas est désormais modulé par l'histoire présente de son esprit projetée dans l'avenir, l'avenir à lui et par conséquent, à la France. Il faut, selon Thomas, conquérir un espace intérieur de liberté pour remporter la victoire sur la mort. Dans la mesure où il existera une résistance intérieure, alors la France sera sauvée parce que l'esprit se dressera en vainqueur ou, en utilisant ses mots, la France sera sauvée «par l'activité de l'esprit» comme il l'affirmait déjà en août 1940 (Thomas, 1998: 118). Et la même année, il s'exclamait déjà: «je prétends à la plénitude» (Thomas, 1998: 120). Cette activité devient donc libératrice.

Étant donné que pour un artiste le royaume de liberté est celui de l'espace où il exerce son art, alors Thomas va trouver son espace de liberté dans l'écriture, dans la «solitude essentielle» si nous nous en tenons aux explications de Pierre Vilar (1998: 100). Grâce à l'écriture il pourra s'adonner à sa tâche principale qui n'est autre que «de créer ou de laisser entrevoir ses nouveaux cieux et sa nouvelle terre» (Thomas, 1998: 170). Cette phrase à résonance eschatologique biblique symbolise le but final de sa tâche d'écrivain, le paradis sur terre vers lequel il s'achemine et qu'il se doit de montrer aux autres. Ce paradis, irruption d'un éternel dans le temps, n'est pas donné une fois pour toutes. C'est à l'artiste de le faire advenir, de le créer sans cesse au travers du seul moyen possible pour lui, le langage, l'écriture.

Le soldat Thomas, engagé dans une activité qu'on pourrait qualifier comme matérielle, la lutte armée, bien qu'il n'ait jamais abandonné l'activité littéraire, est devenu à part entière l'écrivain Thomas, engagé dans une activité spirituelle, le salut par la création artistique, malgré la dimension matérielle que comporte toute écriture.

² Le grand écrivain espagnol Miguel de Unamuno en était aussi convaincu et il expliquait comment pour arriver au salut universel il se précise d'abord le salut individuel. On ne peut en aucune manière montrer l'idéal universel si au préalable, l'idéal n'a pas été intériorisé et devenu chemin personnel. Nous ne pouvons pas nous empêcher de transcrire ses mots: «busca [...] tu ámbito interior, el ideal, el de tu alma. [...] Reconcentrate para irradiar; deja llenarte para que reboses luego, conservando el manantial» (Delclaux, 1996: 24). («Cherche [...] ton domaine intérieur, l'idéal, celui de ton âme. [...] Rentre en toi-même pour rayonner; laisse-toi envahir afin que tu débordes ensuite, en en conservant la source». Traduit par l'auteur de l'article).

On peut très bien comprendre alors ces mots de 1940: «J'écris, je laisse l'expression se former et grandir à propos de n'importe quel objet qui me vient à l'esprit [...]. Il ne me faut rien de plus [...].» (Thomas, 2008: 248). Et il ne lui faut rien de plus parce que l'écriture constitue sa vraie vie à tel point que ces deux réalités, existence personnelle et écriture, tendent à s'identifier. Nous pouvons affirmer avec Joanna Leary, grande spécialiste de la correspondance de Thomas, que «[...] sa vie et son œuvre témoignent d'une unité essentielle» (2007: 249). Ce qui plus est, nous pouvons affirmer en l'occurrence avec George Steiner, que ce qui se trouve «en dehors du langage se trouve aussi en dehors de la vie» (1994: 55)³. Ferrage, grand connaisseur de l'univers littéraire de Thomas, explique que cet écrivain «manifeste une passion exigeante du réel, la vie et la poésie ne doivent faire qu'un» (1998: 17). L'écriture fonde la réalité de Thomas comme il laisse entrevoir dans cette affirmation: «Ma seule expérience, c'est le langage» (Thomas, 2004: 14). Déjà Gusdorf parlait du «caractère créateur» du langage et approfondissait dans cette idée que, d'une manière ou d'une autre, se rend présent aux écrivains. Pour lui comme pour Thomas, le langage et les mots, constituent

l'essence du monde et l'essence de l'homme. Chaque phrase nous oriente, expliquait-il dans le livre intitulé *La parole*, dans un monde qui d'ailleurs n'est pas donné tel quel, une fois pour toutes, mais apparaît lui-même construit *mot à mot*, l'expression la plus insignifiante apportant sa contribution à l'œuvre de réflexion permanente. [...] Le langage, c'est le réel (Gusdorf, 1956: 35-36).

Bien évidemment, la cristallisation de cette idée n'est que le résultat d'une progression constante opérée dans son discours épistolaire. En outre, tout ce qui implique progression est susceptible de perfection. Pour Gusdorf l'idée de progression est intrinsèque à la réalité personnelle. Il faut éloigner, d'après lui, les idées immobilistes qui figent une existence individuelle et en donnent une vision dénaturée parce que «Le mouvement, le progrès [...] caractérisent notre nature intime» (Gusdorf, 1948: 103). Thomas en a lui-même cette certitude quand il déclare que sa vie peut être définie par «un développement logique, un progrès» (Thomas, 2003: 194). Vie et progrès forment un ensemble qui ne peut pas être dissocié. Et si cela arrivait, pose-t-il la question à son ami Duval, «quel sens est-ce que ça aurait de vivre?» (Thomas, 2003: 194). Progression, développement, perfection: voici les mots-clé nécessaires à une véritable compréhension de Thomas et son activité épistolaire. «Il ne s'agirait pas, pouvons-nous en conclure avec Gusdorf, de survoler le paysage, supposé une fois donné, de ce que nous sommes, mais d'accompagner le développement de notre vie en nous donnant pour tâche de ressaisir son mouvement authentique» (Gusdorf,

³ Traduit par l'auteur de l'article.

1948: 104). Ainsi donc, Thomas n'arrive pas d'un seul mouvement à cette imbrication langage-réalité sinon après une évolution dans laquelle les lettres jouent un rôle très actif.

En 1943, par exemple, il écrit à Paulhan dans les termes qui suivent: «[...] il faut s'exprimer—, que le parti pris de s'exprimer est toujours profitable, parce qu'il nous conduit vers le plus d'existence, et quelles que soient les difficultés intérieures que nous éprouvons, nous éloigne d'elles» (Thomas, 2003: 190). Aussi bien dans le fond que dans la forme, le message de Thomas est sans ambiguïté. Les mots utilisés, le substantif existence et le verbe s'exprimer, utilisé deux fois, ainsi que leur position dans la phrase, manifestent chez lui une préoccupation notoire. L'accent est mis sur l'action qui est présentée comme une obligation d'abord pour montrer après les bénéfices et les conséquences de sa mise en œuvre, donnés par le substantif existence, celui-ci complété par un adverbe de supériorité. Ce qui revient à dire que pour Thomas, à cet instant-là, l'action de l'écriture est directement proportionnelle au degré d'existence. Plus il se consacrera à l'action de l'écriture plus il sera en vie. Il n'y a donc point encore une correspondance parfaite entre ces deux réalités. Pourtant, quelques mois plus tard, en janvier 1944, il manifeste à Paulhan: «En tout cas, un effort; j'ai écrit; j'ai vécu un instant par amitié» (Thomas, 2003: 198). Maintenant il existe une identification entre ces deux actions et elle s'est rendue possible grâce à l'activité épistolaire. Les termes utilisés dans cette occasion concrétisent les précédents. L'expression doit être vie et l'existence, écriture. Cette certitude se présente à son esprit avec une telle netteté qu'il ne pourrait pas se garder en vie sans l'action de l'écriture. Il vit par et pour l'écriture. Le point d'exclamation à la fin de la phrase suivante nous en dit plus long sur sa conception de la vie que toute une explication raisonnée et logique: «je dois écrire, sous peine de me sentir anéanti!» (Thomas, 2003: 176) parce que c'est par l'écriture que «je suis» (Thomas, 2003: 191), comme il avouait à Paulhan en octobre 1943. L'écriture est donc devenue pour lui une action nécessaire dans le sens philosophique du terme. Autrement il lui adviendrait la mort.

La pratique de l'écriture épistolaire pour Thomas s'avère une activité fondamentale lors de ce procès d'identification vie-écriture en tant qu'espace de création de vie, tel que nous avons eu l'opportunité de constater, et en tant qu'espace de discours sur le langage, de manifestation de ses idées là-dessus, des idées qui sont en progression croissante. Certes, Thomas n'envisage pas seulement l'action de l'écriture en général et de l'écriture épistolaire en particulier dans le but de vivre ou plutôt de vivre n'importe comment. À vrai dire, Thomas prétend à une vie supérieure. Maintenant il nous faut approfondir davantage dans sa conception toute singulière à lui de la vie. Il a bien montré comment l'écriture est l'action qui lui permet d'être en vie, une vie qui est créée par le pouvoir de celle-là. Mais en même temps l'écriture lui permet la création d'une vie nouvelle qui dépasse la réalité vécue et qui devient l'idéal de son existence. Cette vie lui offre une réalité plus authentique que celle de sa banalité quoti-

dienne. C'est dans ces termes que Thomas l'exprime: «Et cet aujourd'hui intercalaire ne me paraît qu'une chute durant laquelle je cherche à me raccrocher aux mots» (2003: 198), écrivait-il à Paulhan en 1944. La réalité quotidienne est semblable à une pente sur laquelle il glisse et pour s'en sortir il ne lui reste qu'à avoir recours au langage. Par conséquent, le langage le sauve dans la mesure où il crée une réalité nouvelle. Dans cette réalité nouvelle qu'il commence à entrevoir, doit régner l'ordre, de la même manière que l'écriture remet de l'ordre dans ses idées et ses pensées. Car le désordre, explique Jean-Pierre Carron (2002: 137), «vient en écho aux termes de "néant" et de "chaos"». C'est pourquoi il tient tellement à l'écriture: «En quoi consiste cet ordre, je ne le sais pas trop, et cependant je suis sûr que cela peut être créé, et c'est même ma plus vive certitude. Je penserais presque que cela consiste essentiellement à s'effacer au profit de... la vie», avouait-il à son ami Dhôtel (Thomas, 2003: 200). Grâce à l'écriture qui remet de l'ordre dans ses pensées, il peut se mettre en face de lui-même et par la suite «descendre dans les fondations de soi» (Thomas, 2003: 206) et ainsi «donner sens à l'«insensé», forme à l'informe» (Carron, 2002: 137). Ce mouvement, porte d'accès à la nouvelle vie, implique «une sagesse ultime, une maîtrise parfaite de soi», déclare Ferrage (Thomas, 1998: 17) et aboutit à la «grande liberté», en empruntant les mots de Thomas, qui est celle de l'artiste (Thomas, 2003: 204). Ainsi donc, sa nouvelle vie, la vie authentique, la vie qu'il veut vivre est devenue une vie artistique, la seule capable d'atteindre sa «nature pleine» (Thomas, 2003: 201) et qui lui permet «la possibilité de trouver l'harmonie ineffable» (Thomas, 2003: 204). Il entre dans un «monde rédimé», en utilisant l'expression de Ferrage (Thomas, 1998: 16).

Thomas, au demeurant, n'a qu'une seule visée, celle de devenir l'artiste du langage, de l'écriture. Celle-ci opère le miracle du salut personnel. Grâce à l'action d'écrire Thomas cesse d'être un damné parce que «le damné est celui qui ne dit rien, qui dort dans son trou sans rien envisager d'autre que son sale petit bonheur» (Thomas, 2003: 204). Bref, avec cette lucidité il ne se fraye pas seulement un chemin de salut individuel mais aussi il contribue au rayonnement spirituel de la France. Dans la mesure où il s'obstine à la création d'une réalité plus authentique, parce que plus stable et définitive, il ouvre la voie afin que d'autres puissent aussi trouver leur salut. L'engagement de Thomas est donc incontestable.

En résumé, l'étude de la correspondance d'Henri Thomas ne serait pas possible sans tenir compte des caractéristiques propres au genre épistolaire. En effet, la caractéristique dominante la plus importante qui articule ce genre et qui se trouve à la base du discours épistolaire de Thomas n'est autre que le pacte épistolaire, défini comme un contrat d'identité en mouvement, vers un autre. Aborder donc les lettres de cet auteur implique une réflexion concernant sa propre identité, une identité narrative dans la mesure où il est question de l'auteur dans le monde, de l'auteur appartenant à l'Histoire, témoin de celle-ci et protagoniste de sa «méta-histoire». Étant

donné que nous avons affaire à des textes épistolaires écrits pendant une période historique de conflit, celle de la Seconde Guerre mondiale, alors l'Histoire va moduler et pointer l'écriture de Thomas, celle-ci va nous permettre de saisir les traits les plus significatifs de sa personnalité et par la suite elle va nous introduire dans son univers littéraire.

L'évolution des événements historiques va de pair avec la progression personnelle de l'auteur qui a toujours comme but l'engagement. Cet engagement prendra deux aspects différents et complémentaires. Pendant les premières années de la guerre, l'engagement de Thomas sera d'ordre matériel, il deviendra le soldat Thomas, qui pourtant refuse toujours la guerre et rejette le bellicisme. Après la démobilisation, son engagement sera d'ordre spirituel dans le but de contribuer au salut de la France qui ne peut pas être dissocié de son propre salut personnel. Comme l'idée qui l'obsède a trait au salut spirituel de la France, dans ses lettres, le discours de et sur l'Histoire va se transfigurer en discours sur l'écriture et sur le langage, seul moyen d'arriver au salut dans la mesure où ils contribuent à la création d'une nouvelle réalité, supérieure, royaume de l'ordre, de la liberté et du silence créateur. En somme, une réalité artistique que Thomas fonde avec son écriture épistolaire.

Ce solitaire qui prétend à une fusion totale et absolue entre sa vie et son œuvre fait toute une déclaration d'intentions dans les propos suivants: «je voudrais qu'elles fassent *un*, l'un expliquant et justifiant et provoquant l'autre» (Leary, 2007: 249). Il trouve dans l'écriture épistolaire, «pratique vécue réfléchie» (Leary, 2007: 250) l'espace approprié à la consécration de cet objectif. Suivant de près «l'humaine piste» (Caron, 2006: 18) de Thomas dans ses lettres, avec ses contradictions, ses illusions et la projection de ses désirs, nous assistons, en témoins privilégiés, à la découverte de son identité narrative et de son monde littéraire, pleinement identifiés. Le plan extratextuel devient textuel et le plan textuel s'identifie à l'extratextuel. En conséquence, le discours de l'Histoire chez Thomas entraînera, au demeurant, le ralliement entre vie, identité narrative et univers littéraire, désormais en union parfaite.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOUGON, Patrice et Marc DAMBRE (dirs.) (2007): *Henri Thomas. L'écriture du secret*. Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- BRENNER, Jacques (1970): «Blocs d'expérience», in H. Thomas, *Poésies*. Paris, Gallimard, 7-10.
- CARON, Maxime (2006): *Henri Thomas*. Rennes, Éditions La Part Commune.
- CARRON, Jean-Pierre (2002): *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles, OUSIA.
- DELCLAUX, Federico (1996): *El silencio creador*. Madrid, Rialp.

- FERRAGE, Hervé (1998): «Le langage comme patrie», in P. Martin (dir.), *Henri Thomas*. Cognac, Le Temps qu'il fait, 15-25.
- GUSDORF, Georges (1948): *La découverte de soi*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GUSDORF, Georges (1956): *La parole*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GUSDORF, Georges (1991): *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*. Paris, Odile Jacob.
- LEARY, Joanna (2007): «Henri Thomas, épistolier», in P. Bougon et M. Dambre (dirs.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*. Seyssel, Éditions Champ Vallon, 244-256.
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Éditions du Seuil.
- MARTIN, Paul (1998): «Le souci de dire», in P. Martin (dir.), *Henri Thomas*. Cognac, Le Temps qu'il fait, 7-8.
- MARTIN, Paul [dir.] (1998): *Henri Thomas*. Cognac, Le Temps qu'il fait.
- PROUST, Marcel (1971): *Pastiches et mélanges*. Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade).
- RICOEUR, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil.
- STEEL, James (1991): *Littératures de l'ombre*. Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- STEINER, Georges (1994): *Lenguaje y silencio*. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona, Gedisa.
- THOMAS, Henri (1944): *Signe de vie*. Paris, Gallimard.
- THOMAS, Henri (1945): *La vie ensemble*. Paris, Gallimard.
- THOMAS, Henri (1970): *Poésies*. Paris, Gallimard.
- THOMAS, Henri (1998): «Lettres à Adrienne Monnier», in P. Martin (dir.), *Henri Thomas*. Cognac, Le Temps qu'il fait, 153-171.
- THOMAS, Henri (2003): *Choix de lettres*. Paris, Gallimard.
- THOMAS, Henri (2004): *Les heures lentes. Entretiens avec Alain Veinstein*. Paris, Arléa.
- THOMAS, Henri (2008): *Carnets 1934-1948. «Si tu ne désensables pas ta vie chaque jour...»*. Paris, Éditions Claire Paulhan.
- VILAR, Pierre (1998): «Rebec d'Henri Thomas. Le poète et le discret», in P. Martin (dir.), *Henri Thomas*. Cognac, Le Temps qu'il fait, 95-105.

Approche onomastique de *Les grandes marées* de Jacques Poulin

Verónica-Cristina Trujillo González

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

vtrujillo@dfm.ulpgc.es

Resumen

Este estudio pretende, a partir de un análisis onomástico, extraer algunas de las claves de la novela *Les grandes marées* de Jacques Poulin. La onomástica literaria nos brinda la oportunidad de descubrir matices de la obra que, *a priori*, son imperceptibles pero que pueden resultar importantes para su interpretación. Este tipo de análisis nos permite comprender mejor la caracterización de los personajes y las relaciones que se establecen entre ellos. Con este trabajo pretendemos mostrar cómo la elección de los nombres de los personajes, incluso de los topónimos, obedece a una clara intencionalidad del autor y en consecuencia, cómo su interpretación puede ayudarnos a comprender mejor la obra.

Palabras clave: onomástica literaria; lingüística; lexicología.

Abstract

This study aims to carry out an onomastics analysis in order to extract the key points in the novel *Les grandes marées* by Jacques Poulin. Literary onomastics gives us the opportunity to discover nuances in this work which, *a priori*, are imperceptible, but could be important for its interpretation. This type of analysis allows us to easily understand the portrayal of the characters and the relationships maintained between them.

In this analysis, we intend to demonstrate how the choice of characters' names, even place names, is deliberately used by the author and as a consequence, this interpretation can help us to obtain a better understanding of this work.

Key words: literary onomastics; linguistics; lexicology.

0. Introduction

Les grandes marées, cinquième ouvrage de fiction du romancier québécois Jacques Poulin, prix du Gouverneur général en 1979, est structuré en quarante-trois chapitres distribués en deux cent une pages.

Afin de décoder certaines clés de ce roman de Poulin, nous proposons dans ce travail une analyse onomastique des noms des personnages, étant donné que nous croyons que le choix des noms de ceux-ci n'a pas été fait au hasard.

Cependant, une simple question nourrit plus de deux mille ans de logomachie: quel est le sens du nom propre?

Les sémantiques classiques soutiennent, en général, l'asémantisme du nom propre; à l'opposé, pour la sémantique interprétative, le sens et la signification résident dans l'interaction des signifiés et non dans la relation des signifiés avec leur référent. Elle invalide l'opposition des contenus dénotatifs/connotatifs et lui préfère celle de sèmes inhérents/afférents, où les termes sont départagés par le critère des systèmes producteurs: la langue (ou dialecte) pour l'inhérence, le sociolecte ou l'idiolecte pour l'afférence. Cette sémantique considère que la motivation et l'homonymie (même la paronymie) peuvent affecter la portion afférente du sens contextuel (Hébert, 2004: 43).

D'après Durand Guiziou (1998: 187), même si les linguistes ont qualifié «d'asémantisme» le nom, il peut, dans le système clos de la fiction romanesque, acquérir plusieurs degrés de signification; on parle alors de remotivation du signe.

En effet, quand nous parlons d'onomastique, nous parlons de linguistique puisqu'elle renvoie directement à différentes sources: la sémantique, le métalangage, la poétique, la stylistique, même la pragmatique et, plus concrètement, la lexicologie car elle traite l'étude des noms propres. Si l'on a parfois réduit cette science à l'étude des noms des personnes, la tendance actuelle parmi les linguistes est de réunir sous cette appellation à la fois l'étude des noms des personnes (anthroponymes) et des lieux (toponymes) (Rigolot, 1977: 11).

Par conséquent, nous suivrons cette tendance et dans notre étude nous analyserons aussi bien les anthroponymes que les toponymes.

Quant aux anthroponymes, il faut signaler que dans cet ouvrage les personnages sont dénommés selon deux critères: le premier se rapporte à une nomination avec un nom propre, tandis que le deuxième obéit à l'antonomase. Ces deux phénomènes méritent tous les deux notre attention; ainsi, en suivant l'ordre chronologique de l'œuvre, nous essayerons de déchiffrer la signification de ces noms de même que les raisons pour lesquelles l'auteur a choisi pour certains de ses personnages un nom commun.

1. Intertextualité et intratextualité chez Poulin

Mais, tout d'abord, nous voudrions faire une remarque sur certains aspects des autres romans de Poulin qui nous aideront à mieux comprendre les clés de l'œuvre qui nous occupe. De cette façon, nous voudrions retenir notre attention sur le terme *intertextualité*; ce terme est généralement utilisé pour renvoyer aussi bien aux influences des textes des autres auteurs sur l'ouvrage d'un écrivain déterminé que pour faire référence aux éléments constants que l'on trouve de manière presque répétitive dans l'ensemble de l'ouvrage d'un écrivain. Néanmoins, nous voudrions suivre dans ce travail la distinction que propose Martel (2005: 93) en s'appuyant sur celle de Limat-Letellier (1998: 27):

J'aborderai ensuite une forme particulière de l'intertextualité, négligée par les poétiques de la réception de même que par l'ensemble des approches méthodologiques, soit l'intratextualité, qui se produit lorsqu'un écrivain «réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (autoréférences, auto-citations).

De cette manière, une partie de notre travail va s'axer sur ces deux termes: *l'intratextualité*, pour faire référence aux éléments récurrents propres à l'univers poulinien, et *l'intertextualité* pour désigner certains éléments qui font appel à des œuvres des autres auteurs.

Chez Poulin, on retrouve toujours des sujets récurrents: les difficultés dans les rapports humains, en même temps que la tendresse de ceux-ci, exprimés à travers les personnages et leur âge, la réflexion sur le langage (il ne faut pas oublier que le héros du roman qui nous occupe est traducteur), le manque de communication, la solitude, etc. De même, les lieux et les personnages de ses romans sont récurrents; on pourrait alors parler d'un univers poulinien, de l'intratextualité chez cet auteur, d'un univers clos dans lequel évoluent les personnages du romancier. Mais comme le signale Dorion (1980: 471), chez Poulin un roman en annonce un autre, sans pour autant s'y répéter. Il contient l'amorce que signale des indices aisément repérables de thèmes, d'espace, de personnages... Poulin lui-même fait la déclaration suivante dans *Volkswagen Blues* (1988: 13):

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire: il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart

du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel
plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir.

Par conséquent, les mots de Poulin, même sans le dire explicitement, nous indiquent deux manières d'interpréter ses romans: l'une, de manière intratextuelle, l'autre, de façon intertextuelle. Comme nous l'avons dit plus haut, chez Poulin on retrouve toujours des sujets et des éléments récurrents, comme par exemple le temps du récit dans lequel se développent ses romans. Comme signale Andrade (2003-2004: 236), les récits de Poulin commencent invariablement au printemps et finissent au moment des «grandes marées d'automne». L'écriture devient également un élément d'intratextualité chez cet auteur; tous ses héros accomplissent un travail qui est en rapport avec l'écriture. De cette façon, dans *Les grandes marées* le protagoniste est traducteur de bandes dessinées, tandis que dans *Wolkswagen Blues*, le personnage est écrivain. On voit aussi ce rapport avec l'écriture dans d'autres personnages de divers ouvrages de Poulin comme *Faites de beaux rêves*, où le héros, Amadou, n'est pas un écrivain, mais il se déclare «un commis aux écritures». En outre que l'écriture, dans l'ensemble de son oeuvre il existe d'autres indices, des occurrences facilement repérables pour le lecteur et qui sont devenus des signes d'identification chez Poulin. En tant que québécois, il situe toujours l'action de ses romans au Québec, et même s'il habite à Paris depuis quelques années, son lieu d'origine reste pour lui un référent constant dans toute son oeuvre. Un autre élément qui se répète dans ses romans est l'animal de compagnie de ses personnages: il s'agit toujours d'un chat. L'importance de cet animal dans l'univers poulinien est telle que certains titres se correspondent avec le nom d'un chat, comme c'est le cas de *Le chat sauvage et le vieux chagrin*.

Tout au long de l'ouvrage de Poulin, on s'aperçoit que ses personnages possèdent des signes de caractère très similaires. Ses personnages se rencontrent dans ses différents romans, en se transformant légèrement. On voit, par exemple, comment la protagoniste de *Jimmy*, Mary, est devenue Marie dans *Les grandes marées*: le personnage est francisé, ou comment le chat qu'on y trouve devient Matousalem dans *Les grandes marées*¹. On pourrait même voir que Poulin met en jeu l'onomastique et en fait le connecteur entre le narrateur de ses histoires et lui-même. En effet, on pourrait affirmer que l'auteur joue avec la traduction en anglais de son nom, c'est-à-dire, Jacques – Jimmy – Jack et que d'une certaine manière, ce rapport onomastique entre les protagonistes et l'auteur devient une nouvelle clé pour dévoiler le sens intrinsèque de l'oeuvre poulinien.

Quant à l'intertextualité chez Poulin, on y retrouve maintes références, surtout si on tient compte du fait que ses personnages ont un rapport assez explicite avec la littérature. Dans l'ensemble de son ouvrage on trouve des références à de nombreux

¹ Poulin, Jacques (1986): *Les grandes marées*. Ottawa: Leméac. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les sigles *GM*, suivi du numéro de page, et placées entre parenthèses dans le texte.

livres, cites de livres et auteurs, comme c'est le cas de Jack, dont l'idole était Hemingway, ou des références à *L'Hôtel Newhampshire* de John Irving dans *Wolkswagen Blues*; mais l'intertextualité chez Poulin ne se limite pas qu'à la littérature: on peut la trouver aussi dans plusieurs références à des titres de chansons. Il existe encore un autre type d'intertextualité chez cet auteur qui n'est pas si explicite: celle des auteurs ou des ouvrages qui l'ont influencé de manière remarquable; en ce qui concerne *Les grandes marées*, par exemple, il existe des interprétations qui mettent en rapport cet ouvrage de Poulin avec le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe ou la *Genèse* de la Bible.

Bien que les noms des personnages dans l'œuvre de Poulin ne présentent pas de difficulté qui empêche son interprétation dans son ensemble, il nous paraît intéressant de voir comment, à travers l'onomastique littéraire et d'autres indices, nous pouvons parvenir à montrer qu'il existe de la part de l'auteur une claire intentionnalité dans le choix des noms des personnages. On verra également que l'élection des toponymes se réalise de manière méticuleuse, avec une motivation: l'auteur ne laisse aucun détail au hasard. Derrière chaque nomination se trouvent des repères concernant les principales caractéristiques des personnages, de leurs vies, qui permettent aux lecteurs de comprendre le lien qui s'établit entre eux.

2. L'analyse onomastique de l'œuvre

Tout d'abord, nous allons centrer notre attention sur l'espace où se déroule l'action, l'île Madame. Il s'agit d'une île canadienne déserte qui appartient à un homme d'affaires québécois: le Patron. Néanmoins, elle n'est pas le résultat de l'imagination de l'auteur puisqu'elle existe en réalité. Elle se trouve sur le fleuve Saint-Laurent, au Canada, et de même l'île d'Orléans, ainsi que sa voisine, l'île aux Ruaux. Tous ces toponymes sont utilisés dans le roman en guise de cordonnées. Mais, centrons notre attention sur le lieu physique où se déroule pratiquement toute l'action de cet ouvrage, l'île Madame. Cédée dans un premier temps au notaire Romain Becquet, en 1672, elle a connu de nombreux propriétaires au cours des siècles. Il y a plusieurs théories essayant d'expliquer les origines de ce nom; même si cela s'avère presque impossible, car on ne connaît pas avec exactitude l'origine de ce nom, certains historiens comme Joseph-Edmond Roy et Damase Potvin suggèrent que l'île Madame aurait reçu son nom de Champlain lui-même, en souvenir de l'île du même nom située à l'embouchure de la Charente non loin de Brouage, lieu d'origine du fondateur de Québec. Champlain ne la mentionne cependant pas dans ses écrits connus. Lors d'une enquête toponymique (1964), des informateurs pensaient que le nom «Madame» avait pu être attribué en l'honneur d'une reine de France. En réalité, depuis le XVI^e siècle, le titre était porté par l'épouse du frère cadet du roi, c'est-à-dire par la Dauphine.

Poulin recourt à certains toponymes réels pour fixer justement l'illusion du réel dans le roman. De plus, comme nous l'avons signalé plus haut, une des caracté-

ristiques de son oeuvre est celle de situer toujours l'action de ses romans en Amérique, et la plupart d'entre eux se développent au Québec. En fait, il s'agit d'un des indices d'intratextualité de cet auteur.

La première phrase que nous trouvons dans *Les grandes marées* est la suivante: «Au commencement, il était seul dans l'île». D'après ce qu'affirme Leduc (2001: 571), cette première phrase évoque la Bible, et les références au paradis terrestre reviennent à plusieurs reprises (*GM*: 14, 34, 116).

Les premiers chapitres racontent les raisons pour lesquelles le personnage principal, Teddy Bear, s'est rendu tout seul sur l'île. Le roman se déroule entre début mai et l'été indien de la même année; l'île, où Teddy se trouvait «très heureux» au début, devient progressivement, avec la venue cyclique de grandes marées humaines, un lieu fort peuplé où règnent l'incompréhension, «la dynamique de groupe» et les intérêts personnels. (Bérubé, 1984: 373)

Teddy Bear, le héros du roman, est un traducteur québécois d'une quarantaine d'années, petit, maigre et portant des lunettes, au caractère obsessionnel, étant devenu une sorte de maniaque de la précision, d'après ce que disait le rapport psychologique de l'entreprise (*GM*: 14). Il travaille comme traducteur pour le journal *Le Soleil* de Québec, et quand le nouveau propriétaire du journal lui demande ce qu'il peut faire pour le rendre heureux, Teddy Bear lui répond en lui demandant s'il n'aurait pas une île déserte pour lui; le patron en a une: l'île Madame, d'environ deux kilomètres de longueur, pas très loin de l'île d'Orléans, avec deux maisons et un court de tennis. Voilà comment Teddy Bear se rend tout seul, avec la seule compagnie de son vieux chat Matousalem, sur l'île Madame.

Une fois par semaine, le Patron vient dans son *jet ranger* (son hélicoptère) pour prendre les traductions de Teddy et lui laisser des provisions. Dans cette première partie du roman, on découvrira comment le traducteur se débrouille avec la seule compagnie de son chat et des dictionnaires en exerçant son métier de traducteur et de gardien de l'île. Il profite de son temps libre pour aller jouer au tennis avec le Prince, une machine à lancer des balles. Toutes les semaines, le patron lui demande s'il est heureux et Teddy lui répond affirmativement; il vit tranquillement, plein de bonheur.

Le nom *Teddy Bear*, d'après ce qui est expliqué dans le roman, est un «nom de code»; ici et dans toute l'oeuvre, le romancier tient un discours méta-fictionnel pour expliquer les noms des personnages. Notre héros a choisi ce nom en raison de sa profession, car il est traducteur de bandes dessinées et les initiales de ce nom correspondent, précisément, à: «traducteur de bandes dessinées» (T. D. B.) (*GM*: 34). Mais se contenter de cette explication du nom du héros reste insuffisant; une analyse plus en profondeur nous aidera donc à trier les principaux traits de son caractère.

Au fur et à mesure que la trame se développe, nous pouvons aussi apprécier que le nom «Teddy Bear» cache d'autres significations. Ces différentes significations

sont en rapport avec son caractère: c'est un homme calme, peu sociable et qui trouve le bonheur dans une île déserte. «Bear», mot anglais dont le signifié est «ours», nous confirme, en grande partie, un trait particulier de ce personnage. Cet amour pour la solitude et pour la nature évoque le caractère des ours, et on pourrait même dire que le fait de s'éloigner de la société renvoie à l'hibernation des ours.

Cependant, certains auteurs comme Socken (1990: 185) voient dans ce roman de Poulin une réécriture ironique de la *Genèse*. Ils interprètent plus précisément le personnage de Teddy comme une recreation d'Adam.

En suivant cette interprétation religieuse, *Le patron*, ce personnage sans nom propre, nous fait penser au rôle de Dieu. Bien que le propre personnage affirme ne pas se prendre pour Dieu le père (*GM*: 54), il semble qu'il détienne le pouvoir de jouer avec la vie des habitants de l'île.

D'ailleurs, la non dénomination de ce personnage peut être interprétée de deux manières différentes, sans pour autant se contredire: la première est celle qu'on vient de donner, le patron = Dieu; une deuxième interprétation serait celle qui nous renvoie à l'un des mythes de notre société actuelle: le patron vu exclusivement comme chef et non pas comme homme. Nous croyons que même si la première interprétation est valable pour la première partie du roman, la deuxième interprétation est plus évidente dans la seconde partie. Ce rôle déshumanisé du patron se confirme au fur et à mesure qu'il oublie le désir primitif de son employé. Avec l'excuse de rendre heureux son employé, il commence à peupler l'île sans se demander si ses décisions conviennent à Teddy Bear.

Matousalem le chat. Le lecteur peut faire deux lectures de ce nom. Pour commencer, les deux premières syllabes, «ma-tou», nous renvoient au mot *matou* dont le signifié est «chat domestique mâle et entier». Le nom fait également référence à la Bible: même si le nom biblique est «Mathusalem», Poulin modifie légèrement le nom en ajoutant la voyelle «o» et en éliminant le «h» pour établir le double signifié: nom biblique et appellatif qu'on utilise pour faire référence à un chat. Cette double lecture du nom du chat met en évidence comment Poulin veut nous montrer, en même temps, deux caractéristiques du chat: d'une part, le choix du nom biblique a été motivé par l'âge et l'état général de l'animal: «C'était un vieux chat tout blanc au poil court; il avait un œil brun et l'autre bleu. Il était très maigre. Il était sourd de naissance» (*GM*: 11), et d'autre part, Poulin signale le caractère domestique, nullement sauvage, du félin.

Marie est la première à arriver sur l'île après Teddy Bear. En suivant la thèse de la réécriture de la *Genèse*, même si le nom de Marie n'est pas en rapport avec celui d'Ève, il est vrai que par certains indices, on pourrait voir une permutation des noms des personnages. Dans ce roman, ce nom est synonyme de la compagne parfaite; ce personnage est caractérisé comme une jeune femme intelligente, sage et qui com-

prend à la perfection le caractère du traducteur. Marie, nom biblique par excellence, nous renvoie à la mère de Dieu, mais aussi à l'épouse de Joseph. Il s'agit d'une femme avec laquelle Teddy se sent à l'aise: ils ont des goûts en commun et elle ne lui pose pas de problème; en plus, elle défend Teddy des autres habitants de l'île. Le nom de Marie a une importance capitale dans l'ensemble de l'œuvre de Poulin, car si pour tous les autres indices d'intratextualité existent des fluctuations importantes d'une œuvre à l'autre, celui de Marie signifie la permanence. Il est vrai qu'il existe certaines modifications, comme nous l'avons signalé auparavant; mais ces modifications ne sont pas profondes, et tant le caractère que l'âge et le nom subsistent d'un roman à l'autre. Poulin a déclaré à cet égard:

[...] C'est le nom que je préfère. Pour moi, c'est la Femme, ou la première. Si j'étais absolument honnête, ce serait Ève. Mais ce serait un symbole très voyant, alors j'utilise le nom de Marie. Petit, j'ai lu une poésie très naïve (...). Elle disait que Dieu cherchait quel nom donner à sa mère. Il avait pris les lettres du verbe «aimer», les avait laissé tomber, et les lettres en virevoltant avaient écrit par terre le nom «Marie» (Côté, 1999: 88).

Tête Heureuse, la femme du patron: elle arrive sur l'île au mois de juin. D'abord, elle allait rester quelques jours, mais finalement, elle y séjourne jusqu'à la fin. Son nom fait référence à son caractère insouciant, même bohème. Elle parle d'elle-même à la troisième personne du singulier; en fait, il ne s'agit pas d'une femme conventionnelle. Le jour de son arrivée, Tête heureuse dort sur le sable. Parfois elle se promène nue sur la plage. En même temps, elle prend le rôle de mère poule en s'attribuant la tâche de faire la cuisine pour tous les habitants de l'île.

Tête Heureuse devient fondamentale en ce qui concerne le peuplement de l'île. Elle considère que Teddy commence à ne plus être heureux, et alors elle en parle à son mari. Pour résoudre cette situation, le patron estime que ce qu'il faut à Teddy ce sont des intellectuels avec lesquels il pourra discuter.

Le professeur Mocassin est un homme savant qui enseigne à la Sorbonne. Il se trouvait en Amérique depuis quelques mois parce qu'il faisait des recherches sur les bandes dessinées.

Il était petit, avec des lunettes rondes qui lui tombaient sur le bout du nez, et il ressemblait à Tournesol, dans *Tintin*, surtout qu'il portait un appareil auditif qui était démodé et fonctionnait mal. Mais il avait l'air d'être très calé: le cours qu'il donnait à la Sorbonne s'intitulait *l'Histoire et l'Esthétique de la bande dessinée* (GM: 90).

Comme nous pouvons l'apprécier dans cet extrait, la description du professeur ne cache pas les caractéristiques du personnage. Il existe un lien entre ses recherches et son physique; en fait, il ressemble à un personnage de bande dessinée. Le

nom nous renvoie à un type de chaussure qui était à l'origine celle des Indiens d'Amérique du Nord et qui par analogie fait référence à une chaussure basse, très souple; mais en même temps, ce nom nous renvoie à un serpent des marais d'Amérique du Nord qui est très venimeux. D'après ce que nous pouvons apprécier tout au long du développement du personnage dans le texte, ces deux acceptions du *Petit Robert* (2007) vont parfaitement avec le caractère sibyllin du professeur. Au début, il ressemble à un sage intellectuel, et il s'agit d'un personnage «souple» qui ne pose aucun problème, mais au fur et à mesure que la trame se développe, le professeur montrera un autre visage, celui d'un serpent: il prendra part contre Teddy avec tous les autres habitants de l'île et, par conséquent, le lecteur peut percevoir comment la raison de l'intellectuel se laisse emporter par la foule. Dans le détournement de ce personnage nous voyons comment celui-ci change de caractère, en devenant quelqu'un de très impulsif et peu pondéré.

L'Auteur: à travers la création de ce personnage et du choix de ce nom commun, le romancier nous montre des défauts inhérents à l'humanité: la vanité et l'égoïsme. Par cette dénomination, de «l'Auteur», Poulin rend évidente la prétention de «grandeur» du personnage. Il est arrivé sur l'île pour «écrire le roman de l'Amérique». Cette présentation montre déjà à quel point peut aller l'ego d'une personne. On pourrait même faire une interprétation de ce personnage comme une référence ironique à lui-même, étant donné que Poulin a déclaré, dans un entretien avec Jean-Denis Côté, qu'il n'aime ni les activités littéraires ni peut-être la littérature elle-même. En outre, en ce qui concerne concrètement ce personnage, il est pour Poulin celui qu'il déteste le plus parmi tous les personnages de l'ensemble de son œuvre, et il déclare:

Celui que je déteste le plus (ou que j'aime le moins) est celui qui s'appelle «l'Auteur» dans *Les grandes marées*. C'est un écrivain qui vient de Montréal, qui a une barbe noire et qui est exécration lorsqu'il joue au tennis avec mon traducteur (Côté, 1999: 84).

Ensuite, toute une série de personnages sont arrivés sur l'île, leurs noms faisant référence à leurs principales caractéristiques. Voyons brièvement les raisons qui poussent Poulin à dénommer ces personnages au moyen de noms communs.

Le choix pourrait être interprété comme une sorte de critique sociale. Si l'on regarde de plus près, le lecteur peut apprécier qu'il existe uniquement trois personnages portant un nom propre, à savoir, Teddy Bear (même s'il s'agit d'un nom de code, c'est un nom choisi par le héros et qui pourrait passer inaperçu comme tel), Marie et Matusalem. Tous les autres noms, même celui du Professeur, répondent à une critique, à une ridiculisation du personnage jusqu'à un certain degré.

L'Animateur: il s'agit d'un homme venu dans l'île avec la seule intention d'animer les habitants au moyen de différentes activités en groupe. Néanmoins, il n'atteint pas ses objectifs, de sorte que, selon nous, le romancier en profite pour mettre en relief certains aspects négatifs liés étroitement à sa profession ou plutôt à notre société, comme le tourisme de masse et ses activités ludiques.

Cette critique sociale se développe aussi à travers un autre personnage: *l'Homme ordinaire* qui aurait pu être également appelé l'homme pratique. Ce personnage, venu sur l'île pour mettre un peu d'ordre, traduit une critique à l'encontre de l'excessif utilitarisme dont est atteinte la société actuelle. Comme pour le personnage précédent, tous ses efforts seront vains.

Finalement, on pourrait dire que face au désespoir produit par le manque d'efficacité des derniers personnages, le Patron a recours à des croyances primaires, mystiques; à un homme qui possède des pouvoirs thérapeutiques d'une nature très spéciale, *le Père Gélisol*. Au contraire de *l'Animateur* qui s'intéresse au groupe, le Père Gélisol s'occupe de l'individu. Son nom correspond à sa capacité de produire de la chaleur. En effet, il produit tant de chaleur qu'il est capable de faire fondre le sol gelé en permanence de l'Arctique. En fait, nous pouvons trouver l'origine de cette dénomination dans le mot «pergélisol» dont la définition est: «sol gelé en permanence et absolument imperméable des régions arctiques» (*Petit Robert*, 2007: 1636). Poulin a modifié le mot original et son signifié, tout d'abord en séparant deux de ses quatre syllabes pour obtenir deux (pseudo-)mots, «*père* et *gélisol*», et ensuite, il a respecté le son mais il a changé la graphie de la première syllabe pour donner à son personnage une allure mystique ou presque religieuse: «*père*» pour «*per*»; c'est-à-dire qu'en portant le mot «*père*» le personnage est investi d'une certaine autorité; il ne s'agit pas d'une personne quelconque, mais de quelqu'un qui possède une capacité spéciale, car il est capable de guérir avec la chaleur de son corps. Finalement, il en a profité pour faire une inversion du signifié du mot: comme nous l'avons exposé plus haut, le personnage est capable de faire fondre le sol gelé et par conséquent il transmet une chaleur curative, tandis que le mot original nous renvoie à un signifié complètement différent.

3. Conclusion

L'analyse onomastique ne se présente pas comme le seul outil pour trier les clés d'un roman; néanmoins, comme nous avons vu tout au long de ce travail, pour l'analyse de certains romans l'onomastique littéraire s'avère un bon outil pour aller plus loin dans l'interprétation des œuvres. Chez Poulin, les personnages évoluent d'un roman à l'autre, on les rencontre dans différents contextes et histoires et le lecteur se trouve face à des personnages identifiables dont les noms se présentent sous la forme d'indices repérables. Ces indices ou pistes nous avertissent que nous sommes immergés dans un univers qui reste très particulier à Poulin.

Avec ce travail nous avons voulu faire l'approche, sans prétention de profondeur, de cette intratextualité existante dans l'œuvre du romancier québécois afin d'obtenir quelques données pour mieux comprendre l'évolution de certains de ces noms propres. De même, à travers cette approche onomastique, nous croyons avoir atteint notre objectif de contribuer à une meilleure compréhension de certains éléments profonds du roman.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDRADE BOUÉ, Pilar (2003-2004): «Poétique de l'intertextualité dans les romans de Jacques Poulin», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 29-30, 235-248.
- BÉRUBÉ, Renald (1984): «Les grandes marées», in Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1976-1980*. Montréal, Fides.
- CÔTÉ, Jean-Denis (1999): «Un entretien avec l'écrivain Jacques Poulin». *Études canadiennes/Canadian Studies*, 46, 1999, 77-92
- DORION, Gilles (1980): «Jimmy», in Maurice Lemire (dir.): *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1960-1969*. Montréal: Fides.
- DURAND GUIZIOU, Marie Claire (1998): «L'onomastique, l'onomatourge et le roman», in *Actas do XX Congreso Internacional de Ciencias Onomásticas*. La Coruña, Bibiloteca Filolóxica Galega/Instituto da Lingua Galega, 1673-1682.
- HÉBERT, Louis (2004): «Fondements théoriques de la sémantique du nom propre», in *Texto! Textes et cultures* 41 [consulté le 27/10/2009 sur http://www.revue-texto.net/Inedits/Hebert_Nom-propre.html].
- LEDUC, Mario (2001): «Le bonheur autrement. L'héritage décrié de Robinson Crusoe dans *Les grandes marées* de Jacques Poulin». *Voix et Images* 26/3, 569-584 [consulté le 27/10/2009 sur <http://www.erudit.org/revue/vi/2001/v26/n3/201564ar.pdf>].
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER [dir.] (1998): *L'intertextualité*. Paris, Les Belles Lettres.
- MARTEL, Kareen (2005): «Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception», *Protée*, 33/1, 93-102 [consulté le 27/02/2010 sur <http://www.erudit.org/revue/pr/2005/v33/n1/012270ar.html>].
- POULIN, Jacques (1969): *Jimmy*. Montréal, Babel.
- POULIN, Jacques (1986): *Les grandes marées*. Ottawa, Leméac.
- POULIN, Jacques (1988): *Wolkswagen Blus*. Montréal, Leméac.
- POULIN, Jacques (2002): *Les yeux bleus de Mistassini*. Montréal/Arles, Leméac/Actes du Sud.
- REY, Alain, Josette REY-DEBOVE et Paul ROBERT (2007): *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007*. Paris, Le Robert.

RIGOLOT, François (1977): *Poétique et onomastique*. Genève, Librairie Droz.

SOCKEN, Paul (1990): «Creation myths in *Les grandes marées* by Jacques Poulin». *Canadian Literature*, 126, 185-190.

Mots d'origine amérindienne du français régional des Antilles dans un corpus de littérature contemporaine

Teodor-Florin Zanoaga

Université Paris Sorbonne (Paris IV)

Équipe d'accueil 4080: Linguistique et lexicographie latines et romanes

teodorflorin5@yahoo.com

Resumen

Este artículo pretende contribuir al estudio de los indigenismos en el francés regional de las Antillas francesas. Los indigenismos, aunque mucho menos numerosos que los criollismos, son una fuente incontestable de riqueza léxica para esta variedad de francés todavía poco estudiada. Pueden designar árboles, plantas, frutas exóticas, objetos domésticos o comidas, y ofrecen la posibilidad de recuperar una parte de la herencia cultural de los pueblos indígenas que, desgraciadamente, han desaparecido.

Palabras clave: francés regional de las Antillas; Caribe; Ernest Pépin; indigenismos; lexicografía.

Abstract

The purpose of this article is to contribute to the grammatical study of the words having an Amerindian origin in the French variety from the Lesser Antilles. The Amerindian loan words, even much less numerous by comparison with the Creole loan words, are an unquestionable source for the lexical richness of the French from the West Indies. Referring to trees, plants, exotic fruits, objects for domestic use or traditional meals, these words having an Indigenous origin offer the possibility to recover a part of the cultural inheritance of the Amerindians who nowadays don't exist anymore.

Key words: French variety of the Lesser Antilles; Caribbean; Ernest Pépin; words having an Amerindian origin; lexicography.

0. Introduction

À côté des emprunts au créole, aux langues africaines, à l'espagnol et à l'anglais, le français régional des Antilles (Guadeloupe et Martinique), ainsi que la variété régionale de Guyane ont fait des emprunts aux langues amérindiennes.

À l'arrivée des premiers explorateurs dans les Petites Antilles, dans cette région il y avait des populations d'expression caraïbe qui parlaient des idiomes relativement proches les uns des autres ou des dialectes de la même langue. Dans leur tentative d'assimiler par force les habitants de ces îles qui parlaient des langues arawakiennes, les Caraïbes ont décimé la plupart d'entre eux (surtout les hommes) avant de subir, eux aussi, le même destin tragique imposé par la colonisation européenne. Les peuples amérindiens ont, donc, disparu de la région des Petites Antilles, mais ils ont laissé des traces profondes dans la mémoire des habitants de cette région, des traces plus ou moins profondes dans les langues créoles et qui peuvent être repérées en français régional antillais.

Les langues amérindiennes ne sont pas bien connues. En ce qui concerne la famille caraïbe, par exemple, nous savons qu'il y avait un nombre de formes grammaticales et des mots qui étaient propres aux femmes (cf. Adam, 1879: 2). Le lexique amérindien nous est relativement accessible grâce au *Dictionnaire caraïbe-français* du Père Raymond Breton. Toutefois, il y a des cas où l'hypothèse de l'origine amérindienne ne peut pas être prouvée, à cause de l'absence des sources fiables.

Le but de notre article est d'étudier les mots d'origine amérindienne dans un corpus de littérature antillaise contemporaine. Il s'inscrit dans une perspective récente de la lexicographie francophone qui se propose l'étude systématique du français antillais qui est la variété de français la moins étudiée par les lexicologues.

Nous nous sommes arrêté à trois romans écrits par un auteur guadeloupéen qui a beaucoup de succès de nos jours, Ernest Pépin. Né à Lamentin, en Guadeloupe, celui-ci s'impose de plus en plus comme une figure majeure du monde caribéen autant sur le plan politique, en tant que président du Conseil Régional de la Guadeloupe, que sur le plan culturel et littéraire.

Nous avons choisi comme corpus trois romans écrits par Ernest Pépin, qui sont, à notre avis, les plus représentatifs pour la création littéraire de l'auteur: *L'Homme-au-bâton* (1992), pour lequel l'écrivain a remporté le prix des Caraïbes, *Tambour-Babel* (1996), qui a obtenu le Prix RFO du livre et *L'Envers du décor* (2006).

1. Méthodologie

Le mini-glossaire des mots d'origine amérindienne que nous avons rédigé a pour but non seulement de synthétiser les informations trouvées dans divers dictionnaires (sens, origine, étymologie, attestations), mais aussi de compléter, dans la mesure du possible, les lacunes de l'étude diachronique et synchronique de ces mots.

Le modèle de glossaire que nous avons utilisé dans notre recherche est celui proposé par André Thibault dans l'article «Glossairistique et littérature francophone» (2006). Voici le schéma général d'un article:

ENTRÉE (catégorie grammaticale)

1. Premier sens du mot rencontré dans le corpus.
 - a. Contexte (page du roman d'où ce contexte a été extrait)
2. Deuxième sens du mot rencontré dans le corpus (s'il en existe)
 - b. Contexte (page du roman d'où ce contexte a été extrait)

Remarques (REM.)

Dans cette partie nous avons inclus des observations portant sur la graphie, la phonétique, la morphologie grammaticale et lexicale et sur les rapports que tel ou tel mot entretient avec le français de référence (FR).

Rubrique encyclopédique (ENCYCL.)

Les informations fournies dans cette partie pourraient faciliter la lecture des romans d'Ernest Pépin et être une source d'informations pour les lecteurs qui sont peu familiarisés avec les réalités des Antilles françaises.

Francophonie (Francoph.)

Dans cette rubrique, nous avons marqué les autres régions francophones où se rencontre tel ou tel mot du glossaire.

Commentaire historico-comparatif

Les observations faites dans le cadre de cette rubrique portent sur:

- l'origine du mot;
- la première attestation dans des sources métalexicales ou des ouvrages qui font références à l'espace antillais;
- la mise en perspective du mot par rapport au reste de la francophonie;
- l'existence d'autres formes et acceptions possibles pour le mot.

Bilan bibliographique (BBG)

Cette rubrique contient une liste chronologique des sources utilisées pour la présentation de chaque entrée figurant dans le glossaire, par ordre alphabétique.

Les sigles utilisés dans l'analyse des mots sont les suivants:

- CGcréole guadeloupéen
- CGuycréole guyanais
- CH créole haïtien
- CM créole martiniquais
- CMGcréole de Marie-Galante
- et al.* *et alii*
- FEW...*Französisches Etymologisches Wörterbuch*
- FLex (TLFQ). Fichier lexical du TLFQ
- FR.français de référence

F.R.A.	français régional des Antilles
<i>ibid.</i>	ibidem
ILQ.	Index lexicologique québécois
s.v.	sub voce

Après le dépouillement des trois romans d'Ernest Pépin, nous avons trouvé quatorze mots d'origine amérindienne, qui nous ont permis de réaliser un mini-glossaire.

2. Glossaire des mots d'origine amérindienne

AGOUTI n. m.

«Petit mammifère sud-américain de l'ordre des Rongeurs, haut sur pattes, et qui ressemble au lièvre par sa taille, ses mœurs et ses habitudes» (TLFi: s.v. *agouti*).

Vous vous crîtes [*sic*] dans un derrière du monde, un trou du cul d'**agouti**, pour semer votre malévilance [mauvaise éducation] (Pépin, 2006:137).

Francoph. Bénin, Côte d'Ivoire, Tchad, Togo («Thryonomys swinderianus ou choeromys de plus petite taille. Aulacode, gros rongeur à la chair comestible» (IFA, 1988: s.v. *agouti*).

■ Type lexical qui existe dans les créoles de l'aire atlantique (CG, CM et en CH v. BBG.), d'origine amérindienne. Dans le TLFi, on fait la précision que le mot est d'origine tupi et guarani, par référence à König, 1939: s.v. *agouti*: «ils ont une beste rousse qu'ils nomment **Agouti**». Dans Jourdain 1956: 28 (référence citée dans la bibliographie de l'article consacré au nom *agouti* du TLFi), le mot est considéré comme étant d'origine caraïbe. Cela pourrait donner lieu à une controverse, car selon Tardivel, 1991:11, il faut faire quand même la distinction entre les langues caraïbe, tupi, guarani et tupi-guarani, même si toutes sont des langues amérindiennes.

Agouti n'a pas d'entrée spéciale dans le dictionnaire de R. Breton; il apparaît seulement dans l'explication du mot *choû-chou*: «ils [les Sauvages] les élèvent à la chasse du cochon, de l'agouti et du lézard» cf. Breton, 1665/1999: s.v. *choû-chou*. Dans le FEW, on propose l'origine tupi et guarani: «Das wort acutí (auch agutí) gehört sowohl dem tupí als auch dem guaraní an. Es ist durch die franzosen aus Brasilien nach den Antillen verbracht worden und von dort nach Europa» (FEW ACUTI 20, 55b).

Il est inventorié dans les dictionnaires du FR (v. TLFi, par ex.), mais, à cause de son origine et de son statut, il peut être considéré comme une particularité du français antillais littéraire.

BBG. TLFi: s.v. *agouti*; FEW ACUTI 20, 55b; Breton, 1665/1999: s.v. *chou-chou*; «mammifère rongeur de l'Amérique du Sud.» König, 1939: s.v. *agouti*; «*dasyprocta aguti* (L.)» Jourdain, 1956: 28; «mammifère rongeur» *ibid.*: 298; «*Zagouti*» [forme avec agglutination de l'ancien *z* de liaison]; «presque éteint en Haïti» Faine, 1974: s.v. *agouti*; «signifie 'lapin' en caraïbe: Rongeur sauvage dont la chair recherchée rappelle au goût celle du cochon.» Germain, 1980: s.v. *zagouti*; IFA, 1988: s.v. *agouti*; «agouti» Ludwig 2002: s.v. *gouti* [forme aphérésée].

ANOLI n. m.

«Variété de petit lézard, vert la plupart du temps» (Telchid, 1997: s.v. *anoli*)
 Mais de Napo à l'*anoli*, il y avait grande distance! (Pépin, 1996: 221. Autres attestations dans Pépin, 1992: 173, 180).

ENCYCL. Élodie Jourdain fait un inventaire de toutes les espèces nommées aux Antilles *zanoli* ou *zandoli*: *anolis roquet*, *crystalinus*, *pulchellus* (en Martinique), *anolis leachi* (en Guadeloupe) et *anolis alligator* (au Trinidad) (cf. Jourdain, 1956: 440).

■ Type lexical antillais qui existe dans les créoles de l'aire atlantique (CG, CM, CH v. BBG.)

Premières attestations, selon GRL, en 1658:

Pendant la nuit elles [les mouches] tiennent leur partie de cette musique que font les *Anolis* & les autres petits Lézars [*sic*] (Louis de Poincy, *Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amérique*, Rotterdam, chez Arnould Leers, 1658, 133);

et entre 1693 et 1705:

Une heure ou environ avant le temps qu'il avait destiné pour prendre son repas, il allumait sa lampe, il mettait les herbes hachées dans la cafetière avec autant d'*anolis* qu'il jugeait nécessaire pour donner à son eau et à ses herbes la graisse et le suc convenables pour en faire du bouillon (Jean Baptiste Labat, *Voyages aux îles de l'Amérique, Antilles, 1693-1705*, vol. 2, Paris, Éditions Duchartre [1931], 9).

Dans Jourdain, 1956: 300 et Confiant, 2007: s.v. *anoli*, le nom est considéré en tant que mot d'origine caraïbe, mais les deux sources ne donnent aucune référence pour argumenter cette idée. Le mot est absent du dictionnaire de Raymond Breton. Même si l'hypothèse de l'origine amérindienne ne peut pas être prouvée avec certitude, elle ne peut pas être non plus écartée.

BBG. GRL; «variété de petit lézard, vert la plupart du temps» Telchid, 1997: s.v. *anolis*; Ø Breton 1665/1999; «lézard» Jourdain, 1956: 298; «anolis de mer» *ibid.*: 300 [dans le chapitre consacré aux mots d'origine caraïbe]; «zandolit» Fattier₂, 1978/1998: 807; «anolis (petit saurien sédentaire arboricole), *Anolis marmoratus* (Iguanidae)» Tourneux/Barbotin, 1990: s.v. *zandoli*; «reptile Saurien de la famille des Iguanidés. C'est un animal diurne, sédentaire et typiquement arboricole. Sa longueur totale est rarement supérieure à 20 cm. Sa queue, bien développée, peut, au moindre pincement, réagir par autotomie, et régénérer ensuite.» Corzani₁, 1992: s.v. *anolis*; «anolis, petit lézard» Barbotin, 1995: s.v. *zandoli*; «anolis, petit lézard» Ludwig, 2002: s.v. *zandoli*; «petit lézard arboricole» Barthèlemi, 2007: s.v. *zandoli*; «petit lézard vert (*anolis* en F.R.A.)». N. Sc. *Anolis roque roquet*» Confiant, 2007: s.v. *zannoli*.

BALAOU n. m.

«Espèce de poisson rencontré dans l'Océan Atlantique près de l'archipel antillais».

Il connaissait la saison des daurades, des **balaous** et des thons (Pépin, 2006: 127)

REM. Le linguiste et l'écrivain martiniquais Raphaël Confiant précise dans son dictionnaire créole qu'en F.R.A. existe la forme *balarou* (v. Confiant, 2007: s.v. *balawou*) la présence du -r- étant due peut-être à une tendance à l'hypercorrection.

ENCYCL. Le nom s'applique à plusieurs espèces de poissons pélagiques côtiers qui colonisent les mers tropicales. Le plus typiques des eaux de l'Atlantique est *Hemiramphus brasiliensis* qui se distingue par la coloration orange du lobe supérieur de la queue, par rapport à *hemiramphus balau* dont l'extrémité du lobe supérieur de la queue a la couleur rose-bleue (Léopold, 2004: 19/1 résumé).

■ Type lexical qui existe dans les créoles de l'aire atlantique (CG, CMG, CM, CH v. BBG.) et dans les créoles de l'Océan Indien (CRéu, CMau, CRod, CSey v. BBG.) Selon Jourdain, 1956: 298, l'origine de ce mot est amérindienne, mais la chercheuse n'apporte aucun argument pour appuyer son hypothèse.

BBG. «petit poisson de la Martinique, *esox brasiliensis* L.» (ca. 1667 Besch 1845, s. Trév 1771), «*esox belone*» (1772, Duh. 2, 81; t., inus. en France)» FEW ESX 21, 254b; Léopold, 2004: 19/1; «poisson effilé, à long bec, appelé aiguillette.» Germain 1980 s.v. *balaou*; «Nom désignant plusieurs genres de Poissons de la famille des Hémiramphidés. Ce sont de petits Poissons gris ar-

genté, au corps très effilé. Leur mâchoire inférieure se prolonge en forme de rostre. La queue est échancrée et dissymétrique. Le genre le plus courant est *Hemiramphus*.» Corzani¹, 1992: s.v. *balaou*; «Mart. **balaou** “petit poisson (...) il a à la mâchoire inférieure un bec (...) pointu comme une aiguille (...)” (Du Terre 1667-71, 2: 206-7)»; «Mau. “des **balahous** qui ont un long bec comme les aiguilles”»; «réu. **balau** “esp. de poisson de mer, *Albulia vulpes*”»; «mau. **balao** “esp. de poisson, *Hemiramphus far*”»; «rod. id.»; «sey. id.» Bollée, 1993 s.v. *balau* (*balao*, *ābalao*); «espèce de poisson» Barbotin, 1995: s.v. *balao*; «poisson» Jourdain, 1956: 298; «petit poisson au long bec (*Hemiramphus brasiliensis*)» Ludwig, 2002: s.v. *balao*; «variété de poisson; *Hemiramphus brasiliensis* (à queue jaune) et *Hemiramphus balao* (à queue bleue)» Confiant, 2007: s.v. *balawou*.

BOUCAN n. m.

1. «Tapage».

Les voix tisonnaient un boucan de chansons (Pépin, 1996: 63).

Tout pendant que je me perds dans une contemplation devant cette femme-saindoux, la vie continue son **boucan** autour de nous sans se soucier (Pépin, 1996: 52).

■ Type lexical qui existe dans les créoles de l'aire atlantique (CG, CM et CGuy v. BBG.) sans doute par allusion à la vie bruyante des boucaniers. Mot d'origine tupi-guarani cf. Breton 1665/1999 et FEW 20, 72b. Le TLFi retient seulement un autre sens, à savoir “sorte de pâté de tortue cuit sous la braise”, attesté en 1722 chez le Père Labat, un missionnaire, dans *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique*, II, pp. 434-435). Au Québec, *boucan* est attesté depuis 1617, mais le sens de “tapage” est enregistré dans le FLex (TLFQ) seulement en 1975: «Des terrains de jeux, sans moniteur, parce que les jeunes jouaient dans les rues et que ça faisait un **boucan** de tous les diables à l'hôtel de ville et dans les journaux quand il se produisait un accident.» *La Tribune*, Sherbrooke, 18 juillet 1975: 9.

BBG. FLex(TLFQ); FEW MOKAEM 20, 72b; Breton, 1665/1999; «Vacarme, tapage, boucan» Ludwig 2002: s.v. *boukan*; «tintamarre, boucan» Confiant, 2007: s.v. *boukan2*; «Tapage» Barthélemi 2007 s.v. *boucan*.

CAÏMITE n. f.

«Clitoris».

Saccades de corps meurtris cherchant la déraison d'une folie dans les entrailles des arbres, des serpents, des tigres, des

fleuves et de la *caïmite* douce et bleue du lambi [sexe] des femmes (Pépin, 1996: 111).

■ Ce type lexical existe en CM (v. BBG.) Au sens propre, *caïmite* désigne le «fruit du caïmitier, rond et violet, dont la peau épaisse contient du latex» Hachette, 1997: s.v. *caïmite*. À l'origine de ce nom pourrait se trouver le mot caraïbe *caïmito* (cf. Jourdain, 1956: 272) qui est entré en français par l'intermédiaire de l'espagnol *caïmito* n. m. qui désigne au sens propre autant l'arbre que le fruit. Selon Thibault 2008: s.v. *caïmite*, ce mot «présent à la nomenclature des dictionnaires de l'Académie espagnole dp. 1925, d'abord comme 'voz haitiana', puis dp. l'éd. de 1992 comme 'de or. arahuaco'».

Chez E. Pépin, le mot est employé dans son sens métaphorique, pour désigner le clitoris.

BBG. Ø Friederici, 1947; Hachette, 1997: s.v. *caïmite*; Jourdain, 1956: 298 [*caïmite* est inclus dans la catégorie des mots d'origine caraïbe]; «(car.) caïmite (fruit) N. Sc. *Chrysophyllum cainito* L.» Confiant, 2007: s.v. *kayimite*; Thibault, 2008: s.v. *caïmite*. Le sens métaphorique de notre corpus est absent de toutes les sources consultées.

CANARI n. m.

«Vase en terre cuite dans lequel on conserve et on transporte des liquides».

Une main sur le côté, elle trottait d'un **canari** à l'autre, goûtait une sauce en faisant mille grimaces, attisait un feu de bois qui se mourait, réclamait du sel, coupait de l'oignon et élaborait la chimie merveilleuse de la cuisine créole (Pépin, 1996: 101). Autres attestations dans Pépin, 1996: 41, 59, 62, 73, 76, 79, 82, 100, 202; Pépin, 1992: 174 + 62, 123, 182; Pépin, 2006: 72, 116, 146, 157).

ENCYCL. L'inventaire des récipients métalliques utilisés dans les Antilles au début du XX^e siècle n'était pas trop riche. Dans la cuisine antillaise il y avait deux sortes de récipients : les casseroles (qui avaient une manche) et les canaris (sans manche). Avec le temps, ils ont été remplacés par des ustensiles d'aluminium (Jourdain, 1956: 83, résumé).

Francoph. Afrique de l'Ouest: Bénin, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Mali, Niger, Sénégal, Togo (cf. IFA, 1988: s.v. *canari*); Afrique centrale: Congo (v. Queffélec/Niangouna, 1990: s.v. *canari*; Massoumou/Queffélec, 2007: s.v. *canari*), Gabon (v. Bouchet/Lafage, 2000: s.v. *canari*) et Afrique de l'est: Rwanda (v. Jouannet, 1984: s.v. *canari*).

■ Type lexical qui existe dans l'aire atlantique (CG, CMG et CGuy v. BBG.) qui à l'époque coloniale, s'étendait «à tous les vaisseaux de terre, grands et pe-

tits» (cf. Pradel, 1961: 150). *Canari* au sens de “grand vase en terre cuite en usage chez les sauvages” apparaît déjà en 1832, dans le *Dictionnaire général de la langue française* de Raymond (cf. FEW 22/2, 104). Selon Jourdain, 1956: 83, le mot apparaît dans les documents depuis 1664, dans le *Voyage de la France équinoxiale en l’isle de Cayenne* écrit par l’abbé Biet, où celui-ci décrit les boissons préparées par les Caraïbes et précise qu’ils les conservaient dans «de grands vaisseaux de terre qu’ils appellent des canaris quelques-uns desquels tiennent plus d’un demi-muid (soit 144 pintes)».

Élodie Jourdain avance l’hypothèse d’un mot caraïbe en affirmant: «On a cru autrefois à la Martinique que ces poteries avaient été apportées aux Antilles des Canaries dont elles auraient gardé le nom, mais le mot et la chose sont Caraïbes» (Jourdain, 1956: 83). Un argument en plus qui prouve l’origine amérindienne est l’attestation du mot dans Friederici 1947 (v. BBG.)

Dans le TLFi, on fait la précision que le mot est un «empr. au galibi *canáli* “id.”, proprement “terre” (v. FRIED, et L.-F. FLUTRE, *loc. cit.*, pp. 225-26)».

Les nombreuses attestations du mot *canari* en Afrique (v. Francoph.) nous déterminent à croire qu’il s’agit d’un mot exporté en Afrique et pas d’un mot ‘importé’ d’Afrique, car en 1664 les africains ne pouvaient pas donner leurs mots aux Indiens caraïbes. Le mot est inconnu dans l’Océan Indien.

BBG. «Récipient de terre cuite utilisé dans certaines contrées d’Afrique» TLFi: s. v. *canari*, FEW 22/2: 104; Breton, 1665/1999: 259; «Lehnwort in der franz. Mundart Westindiens [...]»; Du Tertre, II, 117 : *canary*, Topf; “Les Sauvages les font eux-mêmes, et les appellent à l’imitation des Espagnols *Canary*; II, 395; *cannari*, 1670; [...] Labat (1722), I, 397 ff., “Les Sauvages et à leur imitation les Européens les appellent *Canaris*; nom générique qui s’étend à tous les vaisseaux de terre grands et petits; et à quelque usage qu’ils soient destinez [*sic*]”, 1722;» Friederici 1947: s.v. *canári*; Pradel, 1961: 150; Jouanet, 1984: s.v. *canari*; IFA, 1988: s.v. *canari*; Queffélec/Niangouna, 1990: s.v. *canari*; «Marmite pour cuire les repas» Tourneux/Barbotin, 1990: s.v. *kannari*; «Marmite pour cuire les repas» Barbotin 1995 s.v. *kanari*; «Faitout, marmite» Ludwig, 2002: s.v. *kannari*; «marmite, faitout» Barthèlemi, 2007: s.v. *kannari*; Massoumou/Queffélec, 2007: s.v. *canari*; Thibault, 2008: s.v. *canari*.

COUI-CALEBASSE n. m.

«Récipient fait d’une demi-calebasse».

Il savait, maintenant, écailler un poisson, le mettre à tremper dans un **coui-calebasse** et préparer un bon blaff [plat antillais de poisson cuit au court-bouillon] (Pépin, 2006: 127).

■ Ce mot non attesté dans les dictionnaires créoles consultés, est formé par composition d'un mot d'origine caraïbe, à savoir *coui*, et d'un nom du FR, *calebasse* "fruit du calebassier dont l'écorce, séchée, sert de récipient, d'objet de décoration" (TLFi). Le nom *coui* qui nous intéresse dans notre étude consacrée aux mots d'origine amérindienne, est bien attesté dans les sources créoles: «La calebasse fendue en deux moitiés s'appelle coui (mot ind.-car.), l'un des ustensiles ménagers les plus usités en Haïti.» Faine, 1974: s.v. *kalebasse*; «calabash bowl, gourd bowl» Valdman, 2007: s.v. *kwi*₁ (CH); «calebasse (récipient); moitié de calebasse (fruit) qui sert comme récipient de ménage; à bord des canots, sert à mettre l'appât, les petits poissons, et fait fonction d'écope» Tourneux/Barbotin, 1990: s.v. *kwi*_y; «moitié de calebasse; nettoyée elle sert comme récipient de ménage et au fond des canots pour mettre les petits poissons, les appâts ou pour écoper» Barbotin, 1995: s.v. *kwi* (CMG); «coui (moitié de calebasse)» dans Ludwig, 2002: s.v. *kwi* (CG); «demi-calebasse évidée servant d'instrument de cuisine» Confiant, 2007: s.v. *kwi* (CM); «récipient fait d'une demi-calebasse» Barthélemy, 2007: s.v. *kwi* (CGuy).

L'origine amérindienne du mot peut être prouvée par son attestation dans le dictionnaire du Père Breton (Breton, 1665/1999: 26). Hachette 1997 s.v. *coui* le présente comme un mot haïtien. Le mot est attesté à partir du XVI^e siècle dans le FEW 20, 66b CUY: *couy* «récipient en usage dans les Antilles françaises, et fait avec le fruit du calebassier» (1614-1654), *coui* (1615), *couit* (Trév 1721-1771), *coui* "calebassier" (depuis Valm 1768), *couit* "fruit du calebassier dans les Antilles françaises" (Trév 1721-1771 s.v. *calebassier*), *coui* (Enc 1751-Lar 1867), *couis* "calebassier" Lar 1869, *coui* "tortue radiée" (Besch 1845-Lar 1869) [...].»

Dans notre corpus, les deux éléments du mot composé *coui-calebasse* sont presque synonymes, l'intention de l'auteur étant d'expliquer à un lecteur exogène le mot *coui* par un mot qui est plus connu, *calebasse*. Toutefois, Ernest Pépin se contente parfois d'employer dans ses romans seulement le mot *coui*:

Les lamentations des femmes en des langues parfois inconnues, les cris de folie des hommes et la grande épouvante des dieux tombaient dans le **coui** sans fond de ma mémoire (Pépin, 1996: 170).

BBG. *Coui-calebasse* est un mot sans tradition lexicographique.

GIRAUMON n. m.

«Variété de courge».

Comment imaginer préparer une chiquetaille [petit morceau] de morue au coco, un féroce d'avocat [plat créole à

base de morue pimentée], une soupe à congo [potage antillais formé de divers légumes et de porc], une soupe z'habitants [potage antillais], un velouté de **giraumon** aux ouassous, un matété [plat créole à base de riz et de crabe] sans amour? (Pépin, 2006: 157).

REM. En FR, autant la graphie *giraumon* que *giraumont* sont admises (v. TLFi: s.v. *giraumon*).

■ Type lexical qui existe dans les créoles de l'aire atlantique (CG, CMG, CH, CM, CGuy v. BBG.) et dans les créoles de l'Océan Indien (CRéu, CMau, CRod v. BBG.) et qui se retrouve chez E. Pépin sous la forme française *giraumon*. Il est un emprunt au tupi *jirimum* (selon TLFi: s.v. *giraumon*), connu et diffusé par les marins dans les colonies.

Le mot est attesté depuis la première moitié du XVII^e siècle. Ainsi, on rencontre le mot dans le livre *Les Petites Antilles de Christophe Colomb à Richelieu (1493-1635)* de Jean-Pierre Moreau (Paris, Karthala, 1992), dans l'annexe 2 de la page 223. Plus précisément, il s'agit d'un tableau de noms désignant des plantes et des animaux rencontrés au moment des contacts, classés d'après leur utilisation par les Caraïbes, où l'on peut découvrir parmi les noms de divers légumes, le *giraumon*.

Dans le TLFi: s.v. *giraumon*, la première attestation du mot date de 1614 («C. D'ABBEVILLE, *Hist. de la mission des Pères capucins en l'isle de Maragnan*, f^o 52 v^o d'apr. R. Arveiller ds *Mél. Gardette*, p. 42: force bons Melons, **Giromons**, Patates).»

En 1751, le botaniste Jean-Baptiste Thibault de Chanvalon (1725-1785) apprécie la qualité du giraumon antillais par rapport à celui de l'Europe:

Nous avons noté dans ce mois une espèce de citrouille que nous avons déjà vue tous les mois précédens, on l'appelle giraumon (6). Elle n'est pas peut-être naturelle à nos Isles, & pourroit y avoir été transportée de Guinée ou des Indes. Les Européans [*sic*] trouvent qu'elle a un goût plus délicat que les citrouilles mélonnées d'Europe (Jean-Baptiste Thibault de Chanvalon, *Voyage à la Martinique, contenant diverses observations sur la physique, l'histoire naturelle, l'agriculture, les mœurs, et les usages de cette isle, faites en 1751 et dans les années suivantes*, Paris, J. B. Bauche, 1763, 174 [GRL]).

Plus tard, en 1838, le giraumon antillais s'avère être plus rentable à cultiver que celui de la Louisiane. Un certain M. Avequin fait les observations

suivantes sur la culture du giraumon, dont il précise aussi le nom scientifique (*Cucurbita polymorpha*):

Le giraumon cultivé aux Antilles est bien préférable à celui que l'on cultive à la Louisiane; c'est cependant la même variété. Le giraumon des Antilles est ordinairement très-sec et très-dur. [...] Un giraumon pesant cinq livres, récolté au Port-au-Prince en 1830, m'a donné quatre onces et demie de fécule d'une blancheur parfaite. La graine de ce même giraumon, apportée à la Louisiane et semée en vieille terre, m'a donné aussi de la fécule, mais en moins grande quantité que sous les Tropiques (E.-J. Bouillon-Lagrange *et al.*, *Journal de pharmacie et des sciences accessoires, contenant le bulletin de la Société de Pharmacie de la ville de Paris*, Paris, Louis Colas, 1838 [GRL]).

Cette citation prouve, entre autres, que la plante était cultivée à cette époque en Louisiane aussi. En effet, nous avons découvert le mot dans l'ILQ, en contexte louisianais dans un ouvrage écrit par Read William A., *Louisiana-French*, Baton Rouge (Louisiane, E.-U.), Louisiana State University Press, 1931, 14, 41, 90. Dans l'ILQ, la variante graphique *juraumont* est attestée pour la première fois dans le discours métalexical du français louisianais en 1955 dans Brandon Elizabeth, *Moeurs et langue de la paroisse Vermillon en Louisiane (thèse de doctorat)*, vol. 2 (documents annexes), Université Laval (Québec), 1955, 446.

BBG. TLFi: s.v. *giraumon*; GRL [v. les premières attestations du mot]; ILQ [attestation louisianaise]; FEW 20, 69b-70a); «giraumont galeux, Cucurbita pepo» Jourdain 1956, 277; «jiromon “giraumon, cucurbita moschata (Duch. ex. Lam.) Duch. ex. Poir. (Cucurbitaceae)» Tourneux/Barbotin 1990 s.v. *jiromon*; «réu. *ziromō* “giraumont, esp. de petite citrouille, Cucurbita pepo”; [...] mau.† *zourmons* 1880, *ziromō* “giraumont” 1805 “citrouille, Cucurbita maxima”; [...] sey. id. “esp. de courge, “giraumont, Cucurbita moschata”» Bollée, 1993: s.v. *ziromō*; «Mot d'origine tupi probabl. plus courant, comme la cucurbitacée elle-même, aux Antilles qu'en France.» Rézeau, 1995: s.v. *giraumon*; «giraumon, potiron» Ludwig, 2002: *jiromon*; «giraumon» Barthélemi, 2007: s.v. *jiromon*.

MANICOU n. m.

«Espèce de petit mammifère qui ressemble à l'opossum”/“espèce de crustacé non identifié»¹.

¹ Le contexte est ambigu et les deux définitions peuvent convenir.

J'ai pointé à l'ANPE, gratté la crème d'un RMI avant de découvrir ma voie dans un restaurant branché où l'on servait –honne soit qui mal y pense!– des sauterelles grillées au beurre de caviar, des vers palmistes au four sur coulis de cresson, des brochettes d'escargots du Bénin, des steaks de rat volant, du **manicou** braisé de la Martinique, et du racon* en daube de la Guadeloupe (Pépin, 2006: 63).

ENCYCL. Dans une étude assez récent sur la Martinique, l'auteur précise que «le mammifère le plus répandu est le manicou, une sorte d'opossum. Les insulaires le considèrent comme du gibier et certains le traquent peu sportivement la nuit au moyen des torches. Aveuglé par la lumière, le manicou ne bouge plus et se laisse facilement capturer.» (Le Terrien, 1999: 96).

■ Type lexical qui existe dans les créoles de l'aire atlantique (CG, CMG et CM v. BBG.)

En tant que «petit mammifère», il est certainement un mot d'origine caraïbe. Le témoignage est son attestation dans le dictionnaire du père Breton, avec la mention suivante: «Le créole a maintenu cette forme du caraïbe insulaire, *mannikou* dont on notera la proximité avec la forme tupi-guarani (way. *miku*)» et un renvoi aux mots *aoälle* et *mábiritou*, qui désignent, tous les deux, un «animal de terre ferme, qui approche de l'agouti à cause de sa ressemblance du Renard, en ce qu'il mange les poules» (Breton, 1665/1999: 291).

En tant que «crustacé», le mot apparaît dans certains dictionnaires mais sans aucune référence étymologique. On pourrait se poser la question s'il s'agit d'un même mot qui désigne autant le petit mammifère que le poisson. Dans Cuvier²⁹, 1823: 65, il y a deux entrées différentes pour les deux sens: «*manicou* (Mamm.) Nom propre du didelphe à oreilles bicolores. Voyez *sarrigue*.» et «*manicou* (Crust.)» avec la précision que «[...] l'on donne ce nom à un crustacé brachyure, dont il ne désigne pas le genre».

BBG. FEW: 21, 217b «*manicou* (1714-Lar 1873, s. BrissonRa 1777, 74); *crabe manicou* «espèce de crabe des Antilles» (Valm 1768-1780)» [dans le chapitre consacré aux animaux exotiques]; Breton, 1665/1999: 291; Cuvier²⁹, 1823: 65; «*manicou*» (poisson non identifié) Tourneux/Barbotin, 1990: *mannikou*; «*mannikou*» [sans autre précision] Pinalie, 1992: s.v. *manicou*; «espèce de petit mammifère» Barbotin, 1995: s.v. *mannikou*; LeTerrien, 1999: 96; «*sarrigue*» Ludwig, 2002: s.v. *mannikou*.

MARACUDJA n. m.

«Fruit de la passiflore («*passiflora edulis L.*» Bougerol, 1983: 159)».

Par exemple une langouste au colombo, un poisson au **maracudja**, un sanglier aux châtaignes créoles (Pépin, 2006: 106).

– *Sorbet-maracudja*. N. m. “Boisson à demi glacée à base de fruit de passiflore.”

«Plaisir d’un **sorbet-maracudja**...» (Pépin, 1996: 190).

Francoph. Zaïre (v. IFA, 1988: s.v. *maracudja*); **Burundi** (v. Frey, 1996: s.v. *maracouja*).

■ Type lexical qui existe dans les créoles de l’aire atlantique (CG, CMG, CM et CGuy v. BBG.). Mot d’origine caraïbe, attesté dans le dictionnaire du Père Breton. La définition que celui-ci attribue au nom *maracudja* est ‘impressionniste’:

Fleur de la passion, est si commune à la Cabesterre de la Gardeloupe [*sic*], que vous voyez des lisières d’habitations toutes couvertes, comme de tapisseries, depuis le haut des arbres jusqu’en bas. Vous ne voyez rien au monde de si charmant comme des berceaux chargés de fleurs pendilantes de toutes parts, dont l’odeur qui est tout à fait suave, semble venir au-devant de vous à mesure que vous approchez, et vous convier d’aller prendre le frais auprès de ces douces senteurs, dont la nature a privilégié la fleur de la Passion; la colonne et les trois clous y sont parfaitement bien représentés, que si vous pressez sa pomme vous en aurez un jus qui vaudra du verjus (Breton 1665/1999: s.v. *mé-recoya*).

– Le mot entre dans la structure du nom *sorbet-maracudja*, composé de *sorbet* n. m. “boisson à demi glacée à base de jus de fruit et de sucre” et *maracudja* n. m. Il s’agit d’une formation par simple juxtaposition, procédé fréquent en créole qu’Ernest Pépin emploie souvent dans ses romans.

BBG. Ø FEW 19, 171ab; Bougeron, 1983: 159; IFA, 1988: s.v. *maracudja*; «“maracuja”, fruit de la Passion, “pomme-calebasse”, fruit de *Passiflora edulis* L. forma *flavicarpa* Degen (Passifloraceae)» Tourneux/Barbotin, 1990: s.v. *marikoudja*; Frey, 1996: s.v. *maracouja*; «plante de la famille des passiflores» Ludwig, 2002: s.v. *marigouja*, *maribouja*; «maracuja, fruit de la passion, *Passiflora edulis*» Confiant, 2007: *marakoudja*; «maracudja, fruit de la passion, kouzou» Barthèlemi, 2007: s.v. *marakouja*.

MIGAN n. m.

«Plat de résistance antillais à base de légumes comme le fruit à pain ou le chou».

Nos dombrés [mets antillais à base de farine, d'eau salée et d'épices], nos **migans**, nos bébelés [spécialités culinaires marie-galantaises] autrefois honteusement relégués dans les bas-fonds de la misère revêtirent les atours des grandes tables et rencontrèrent des gorges éblouies (Pépin, 1996: 230).

Francoph. Côte d'Ivoire (v. Lafage, 2002: s.v. *migan*).

■ Mot présent dans les créoles de l'aire atlantique (CG, CMG, CMet CGuy v. BBG.) Les premières attestations du nom sont au XVI^e siècle: «Hans Staden (ed. 1557), fol. q III r : “machen dañ eynen dünnen brei drauß, den heyszen sie *Mingau*”, 1556 [xénisme]./Le Challeux bei Gaffarel, Floride, p. 462 : “ils ont le mil en abondance... et en font leur *migan*”, 1566.» (cf. Friederici: 1947: 415).

Le nom est d'origine tupi:

mingau, mingáu, mingáú, mingãú, mingäú, mingaó, myngau; migan, mingant. Grütze aus Maniokmehl, Tapiokagrütze, aber auch aus anderen Stoffen wie Bananen; Mazamorra o papas de harina de yuca; Porridge or gruel of manioc-meal./Tupí, Guaraní und Língua geral [...] (Friederici, 1947: 415).

BBG. soupe, crème, purée» Telchid 1997: s.v. *migan*; Breton 1665/1999: 263; Friederici 1947, 415; «purées très épaisses de légumes divers, par exemple: migan de fruit à pain, migan chou, etc.» [dans le chapitre consacré au vocabulaire de la vie domestique, parmi d'autres plats proprement créoles] Jourdain, 1956: 94; «purée très épaisse» [inclus à tort dans le chapitre consacré aux survivances africaines] *ibid.*: 297; «préparation culinaire spéciale, sorte de purée contenant des morceaux non écrasés» Tourneux/Barbotin, 1990 s.v. *migan*; «recette de cuisine avec fruit à pain : mettre du fruit à pain, des racines ou de la farine à cuire et en faire une préparation mi-purée, mi-morceaux» Barbotin, 1995 s.v. *migan*; Lafage, 2002: s.v. *migan*; «Mélange, purée» Ludwig, 2002: s.v. *migan*; «purée de fruit à pain» Confiant, 2007: *migan*₁; «mélange, mélimélo; imbroglio» [sens figuré] *ibid.*: s.v. *migan*₂; «purée grossière à base de fruit à pain» Barthèlemi, 2007: s.v. *migan*; «préparation alimentaire faite le plus souvent à partir des fruits-à-pain ou d'autres légumes farineux, plus ou moins réduits en purée» Thibault, 2008: s.v. *migan*.

OUASSOU n. m.

«Grosse écrevisse (*Macrobrachium*)».

Plaisir des **ouassous** dorés dans leur sauce...» (Pépin, 1996: 190). «**Ouassous!** roi des délices! Un petit restaurant et là-dedans un Suisse marié à une fille de l'Habituee aux dents écartées» (Pépin, 2006: 47).

«Blaff [plat antillais au poisson cuit au court-bouillon] de crevettes.

Ficassée de **ouassous** [...] (Pépin, 2006: 172).

■ Type lexical qui existe dans les créoles de l'aire atlantique (CMG, CM v. BBG.). Selon les historiens antillais Alain Yacou, Jacques Adélaïde-Merlande et Edgar Clerc, le mot serait d'origine tupi (v. Yacou *et al.*, 1993: 285). Le voyageur et écrivain français Jean de Léry (1536 ?-1613 ?), affirme que le «ouassou en langue brésilienne veut dire grand ou gros, selon l'accent qu'on lui donne.» (Léry, 1972: 144) Il n'est pas évident ce que l'auteur entend par 'langue brésilienne': le portugais du Brésil ou l'une des langues amérindienne parlée dans ce pays. Même si dans l'état actuel des recherches on ne peut pas affirmer avec précision qu'il s'agit d'un amérindianisme, car les deux ouvrages consultés n'offrent pas de références précises, l'hypothèse de l'origine amérindienne ne peut pas être écartée.

Dans Arrignon, 1990: 11(GRL) on fait la précision suivante: «Le nom commercial récemment utilisé en France [pour désigner cette écrevisse] est *crevette bleue des Caraïbes*.»

BBG. Ø Breton 1665/1999; Léry, 1972: 144; Arrignon, 1990: 11 (GRL); «ouassou, une écrevisse, vient du tupi» Yacou *et al.*, 1993, 285 (GRL); «variété de grosse écrevisse» Telchid, 1997: s.v. *ouassou*; «À la Guadeloupe on appelle 'ouassou' les plus grosses écrevisses qui, à la Martinique, sont appelées 'zhabitants'.» Jourdain, 1956: 37; «grosse écrevisse d'eau douce comestible (*Macrobrachium*)» Barbotin, 1995: s.v. *wasou*; [La mention «existe à Marie-Galante» dans cette dernière source nous semble superflue, car le dictionnaire a comme sujet le créole de cette île].

3. Conclusions

Les trois romans écrits par Ernest Pépin représentent un corpus linguistique assez riche pour l'étude des mots d'origine amérindienne du français régional des Antilles. Le nombre de ces emprunts est beaucoup plus réduit par rapport aux emprunts au créole, aux diatopismes, aux diastratismes ou aux innovations. Nous avons repéré au total 12 mots d'origine amérindienne dont six inventoriés dans de R. Breton, la source la plus fiable (*anaoli, boucan, canari, coui, manitou, maracudja*) et deux mots inventoriés dans Friederici 1946, une autre source fiable pour notre étude.

D'autres mots (*balaou*, *caïmite*) ont été inclus dans le glossaire parce qu'ils sont considérés d'origine amérindienne dans Jourdain, 1956. Cette dernière source est sans doute un document important pour l'étude des particularités lexicales du français régional des Antilles, mais, malheureusement, elle a plutôt la structure d'un simple inventaire de mots, le commentaire historique étant souvent absent. Par manque d'autres données, il ne nous reste qu'à nous fier à l'expérience linguistique de l'auteure, Élodie Jourdain, originaire de la Martinique, à moins que son critère de classification des mots dans la catégorie des amérindianismes n'ait été un critère réductionniste et qu'un mot qui ne pouvait pas être inclus dans la catégorie des diatopismes, des diastratismes ou des emprunts au créole n'ait automatiquement été considéré amérindianisme, car, dans ce cas, le mot pourrait être issu des langues africaines qui, tout comme les langues amérindiennes, sont peu documentées.

En ce qui concerne l'appartenance des amérindianismes aux champs sémantiques divers, on constate qu'ils font référence aux éléments rencontrés dans la nature ou dans la vie quotidienne; ils désignent des noms d'arbres (*anoli*, *balaou*, *manicou*, *maracudja*, *ouassou*), des plantes (*giraumon*), des objets de cuisine (*canari*, *coui*) et des plats antillais (*migan*).

Une étude plus ample des mots d'origine indigène en français régional des Antilles s'imposerait. Elle devrait prendre en compte les données de quelques ouvrages de référence qui existent, mais devrait se fonder aussi, entre autres, sur le dépouillement des textes antillais anciens. Le repérage de ces mots qui constituent l'une des richesses du français régional des Antilles dans les autres ouvrages d'Ernest Pépin et dans d'autres productions littéraires antillaises et l'essai de reconstituer leur histoire, pourraient être un moyen de récupérer l'héritage culturel des peuples amérindiens qui aujourd'hui n'existent plus. Dans ce domaine, les lexicologues et les lexicographes ont encore beaucoup des choses à écrire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Lucien (1879): *Du parler des hommes et du parler des femmes dans la langue caraïbe*. Paris, Maisonneuve, 1879.
- ARRIGNON, Jacques C.V. (1990): *Les crustacés tropicaux d'élevage*. Paris, Maisonneuve et Larose.
- BARBOTIN, Maurice (1995): *Dictionnaire du créole de Marie-Galante*. Hamburg, Helmut Buske Verlag.
- BARTHÉLEMI, Georges (2007): *Dictionnaire créole guyanais-français*. Matoury, Ibis Rouge Éditions.
- BRETON, Raymond (1665/1999): *Dictionnaire caraïbe-français*. Paris, Kathala, 1999.

- BOLLÉE, Annegret (1993): *Dictionnaire étymologique des créoles de l'Océan Indien. Deuxième partie, Mots d'origine non-française ou inconnue*. Hamburg, H. Buske Verlag.
- BOUCHER, Karine et Suzanne LAFAGE (2000): *Le lexique français du Gabon: entre tradition et modernité*. Nice, Institut de Linguistique Française [consulté le 27/02/2010 sur <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/14/14.html>].
- BOUGEOL, Christiane (1983): *La médecine populaire à la Guadeloupe*. Paris, Karthala.
- CONFIANT, Raphaël (2007): *Dictionnaire créole martiniquais-français*, 2 vol. Matoury, Ibis rouge.
- CORZANI, Jack (1992): *Dictionnaire encyclopédique Désormeaux*. Fort de France, Désormeaux.
- CUVIER, Frédéric et Pierre-Jean-François TURPIN (1823): *Dictionnaire des sciences naturelles*, vol. 29. Strasbourg/Paris, Levrault/Le Normant.
- Dictionnaire universel francophone*, [Vanves], Hachette, 1997.
- FAINE, Jules (1974): *Dictionnaire français-créole*. Montréal, Leméac.
- FATTIER, Dominique (1978/1998): *Contribution à l'étude de la genèse d'un créole: L'atlas linguistique d'Haïti, cartes et commentaires*, 2^e vol. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Fichier lexical du Trésor de la langue française au Québec: FLex(TLFQ)*. [Consulté le 27/02/2010 sur <http://www.tlfq.ulaval.ca/fichier/recherchecitations.asp>].
- FREY, Claude (1996): *Le français au Burundi*. Vanves, EDICEF.
- FRIEDERICI, Georg (1947): *Amerikanistisches Wörterbuch und Hilfswörterbuch für den Amerikanisten*. Hamburg, Cram, De Gruyter.
- GERMAIN, Robert (1980): *Grammaire créole*. Paris, l'Harmattan.
- Google Recherche de Livres (GRL)*. [Consulté entre 02/2009 et le 27/02/2010 sur <http://books.google.fr>].
- IFA (1988): *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*. Paris, EDICEF.
- Index lexicologique québécois: ILQ*. [Consulté le 27/02/2010 sur <http://www.tlfq.ulaval.ca/ilq/recherchemots.asp>].
- JOUANNET, Francis (1984): *Le français au Rwanda*. Paris, GERLA/SELAF.
- JOURDAIN, Élodie (1956): *Vocabulaire du parler créole de la Martinique*. Paris, Klincksieck.
- KÖNIG, Karl (1939): *Überseeische Wörter im Französischen*. Halle, M. Niemeyer.
- LAFAGE, Suzanne (2000): *Lexique du français de Côte d'Ivoire: Appropriation et créativité*. Paris/Nice, Institut de linguistique française, UMF Bases, corpus et langage. [Consulté le 27/02/2010 sur <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/16/16.html>].
- LÉOPOLD, Marc (2004): *Guide des poissons de mer de Guyane*. Plouzané, Ifremer.
- LÉRY, Jean de (1993): *La découverte et la conquête de la Guadeloupe*. Pointe-à-Pitre/Paris; Karthala, 1993.
- LE TERRIEN, Willem (1999): *Caraiïbes: les Petites Antilles, de la Dominique à Trinidad*. Genève, Olizane.

- LUDWIG, Ralph, Danièle MONTBRIAND, Hector POULLET et Sylviane TELCHID (2002): *Dictionnaire créole français (Guadeloupe)*. Servedit, Éditions Jator.
- MASSOUMOU, Omer et Ambroise QUEFFÉLEC (2007): *Le français en République du Congo sous l'ère pluripartiste (1991-2006)*. Paris, Éd. des Archives contemporaines.
- PÉPIN, Ernest (1992): *L'Homme-au-bâton*. Paris, Gallimard.
- PÉPIN, Ernest (1996): *Tambour-Babel*. Paris, Gallimard.
- PÉPIN, Ernest (2006): *L'envers du décor*. Paris, Du Rocher / Le Serpent à Plumes.
- PINALIE, Pierre (1992): *Dictionnaire élémentaire créole-français*. Paris, Presses universitaires créoles.
- PRADEL, Pompilus (1961): *La langue française en Haïti*. Maçon, Imprimerie Protat Frères.
- QUEFFÉLEC, Ambroise et Augustin NIANGOUNA (1990): *Le français au Congo*. Aix-en-Provence, Université de Provence.
- RÉZEAU, Dominique et Pierre RÉZEAU (1995): *De la Vendée aux Caraïbes: Le Journal (1878-1884) d'Armand Massé, missionnaire apostolique*. Paris, L'Harmattan.
- TARDIVEL, Louis (1991): *Répertoire des emprunts du français aux langues étrangères*. Sillery (Québec), Septentrion.
- TELCHID, Silvine (1997): *Dictionnaire du français régional des Antilles: Guadeloupe, Martinique*. Paris, Bonneton.
- THIBAUT, André (2006): «Glossairistique et littérature francophone». *Revue de Linguistique Romane*, 70, 143-180.
- THIBAUT, André (éd.) (2008): *Richesses du français et géographie linguistique: Recherches lexicographiques sur les variétés du français en France et hors de France*. Bruxelles, Duculot/De Boeck.
- TOURNEUX Henry et Maurice BARBOTIN (1990): *Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe (Marie-Galante)*, Paris, Karthala.
- VALDMAN, Albert (2007): *Haitian Creole-English Bilingual Dictionary*. Bloomington, Indiana University/Creole Institute.
- WARTBURG, Walther von (1922-2002): *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen sprachschatzes*. Bonn / Leipzig / Bâle, Teubner / Klopp / Zbinden.
- YACOU, Alain, Jacques ADÉLAÏDE-MERLANDE et Edgar CLERC, *La découverte et la conquête de la Guadeloupe*. Pointe-à-Pitre/Paris, Karthala, 1993.

Créer des ressources audio pour le cours de FLE*

Florence Gérard Lojacono

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

flojacono@dfm.ulpgc.es

Resumen

En los últimos años las aplicaciones web han tenido gran auge, sobre todo en el ámbito del audio como lo demuestra el éxito de *iTunes* y de los *podcasts*. Las comunidades académicas, en particular en el ámbito de la enseñanza de las lenguas extranjeras, podrían beneficiarse de estas nuevas usanzas. Por ejemplo, el profesor puede crear archivos de audio *ad hoc* y difundirlos mediante *podcasts*. Este procedimiento se adapta perfectamente, además, no solo al modo de vida de nuestros estudiantes sino, también, a las recomendaciones del EEES. En este trabajo nos proponemos facilitar a los profesores de lengua, en particular al profesorado de FLE, las herramientas necesarias para crear, almacenar, reproducir y difundir sus propios contenidos de audio. No hace falta ningún conocimiento específicos de informática.

Palabras clave: audio; podcast; enseñanza; elearning; mlearning.

Abstract

These last ten years, web applications have gained ascendancy over the consumer society as shown by the success of *iTunes* and the increase of podcasting. The academic world, particularly in the field of language teaching, could take advantage of this massive use of audio files. The creation and the diffusion of customized *ad hoc* audio files and the broadcast of these resources through educational podcasts address the upcoming challenges of a knowledge based society. Teaching and learning with audio files also meet the recommendations of the European Higher Education Area (EHEA). This paper will provide language teachers, especially French teachers, with the tools to create, edit, upload and play their own audio files. No specific computer skills are required.

Key words: audio; podcast; teaching; elearning; mlearning.

* Artículo recibido el 10/12/2009, evaluado el 21/01/2010, aceptado el 1/02/2010.

0. Au carrefour de la pédagogie et de la technologie: les documents audio

Des méthodes audio-orales (1940-60) aux méthodes structuro-globales-audio-visuelles (1960-70), de la réflexion de Dell Hymes (1972) sur le duo compétence/performance de Chomsky mettant en lumière des paramètres situés «au-delà de la grammaire» (Hymes, 1991: 89) à la compétence communicative telle qu'elle nous est parvenue en FLE suite aux travaux de Canale et Swain (1980) au Canada et de Sophie Moirand (1982) en France, la composante orale du savoir communiquer en langue étrangère est au cœur de la didactique des langues. Plus récemment, l'approche actionnelle¹ exposée dans le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (2001) a proposé de remplacer les quatre compétences familières à tout enseignant de langue –compréhension orale, compréhension écrite, expression orale et expression écrite– par quatre types de scénarios: des scénarios de réception, de production, d'interaction et de médiation.

La compétence à communiquer langagièrement du sujet apprenant et communiquant est mise en œuvre dans la réalisation d'activités langagières variées pouvant relever de la réception, de la production, de l'interaction, de la médiation (notamment les activités de traduction et d'interprétation), chacun de ces modes d'activités étant susceptible de s'accomplir soit à l'oral, soit à l'écrit, soit à l'oral et à l'écrit (CECRL, 2001: 18).

La compétence se pluralise et s'adjectivise, on parle maintenant de compétences communicatives langagières. Celles-ci se répartissent en trois catégories: compétences linguistiques, compétences sociolinguistiques, compétences pragmatiques. La «mort des quatre compétences» (Rosen, 2005) est entérinée en 2010, date que s'est fixée l'Espace Européen de l'Enseignement Supérieur (EEES) pour adapter les enseignements à la société de connaissance. Simultanément, le projet TUNING refond complètement la notion de compétence telle qu'on l'entendait traditionnellement: l'enseignant de FLE, comme celui de biologie ou d'histoire se doit désormais d'intégrer aux compétences spécifiques de sa matière, celles qui aideront les étudiants d'aujourd'hui à être les professionnels de demain. Les compétences cognitives spécifiques sont redimensionnées et intégrées aux compétences transférables et transversales. Apprendre à apprendre, gérer le travail autonome et maîtriser les technologies de l'information et de la communication (désormais TIC) sont devenus des invariants de tout enseignement. C'est ici qu'entre en scène la technologie, ou, plus exactement, les capacités encore sous-évaluées, car souvent méconnues, du Web 2.0 à créer, diffuser et partager des contenus éducatifs. L'Internet ne s'est pas contenté de rester sur le banc de touche des processus d'enseignement/apprentissage. Contrairement au mul-

¹ L'action «correspond au comportement que l'on souhaite atteindre en fin de formation» (Berbaum, 1984: 99).

timédia ou à la télévision, il s'est jeté dans la mêlée et en est ressorti avec le ballon. Plus que l'entrée en fonction des directives de l'EEES, c'est le Web 2.0 qui, inéluctablement, est en train de transformer nos salles de classe et nos universités. Comparant l'Internet à l'enseignement des langues par multimédia, Porcher (2004: 75) souligne: «la seule technologie potentiellement authentiquement révolutionnaire est l'Internet».

Si le XX^e siècle était l'ère scientifique (Germain, 1993), le XXI^e siècle inaugure l'ère technologique. La diffusion des appareils électroniques s'est effectuée très rapidement: il suffit d'ouvrir *D'hier à aujourd'hui, la didactique des langues* (Galissou, 1980) pour s'apercevoir que l'ordinateur, outil indispensable depuis près de deux décennies, n'était pas même nommé en 1980. Notons que si les TIC apparaissent dans le *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde* (Cuq, 2003), le tableau de feutre y fait encore l'objet d'une entrée à part entière, ainsi que la vidéo, mais qu'il n'y a aucune entrée pour l'ordinateur. Il est pourtant incontestable que l'entrée massive des TIC dans notre quotidien a profondément affecté notre mode de vie, y compris nos relations avec autrui. Or, les processus d'enseignement / apprentissage étant avant tout des processus de communication –que la communication se fasse dans une classe traditionnelle ou en ligne– il va de soi qu'ils ont été, eux aussi, fortement affectés par l'utilisation des TIC. La première conséquence de l'entrée des TIC dans la salle de classe a été l'acquisition nécessaire, en particulier du côté des enseignants, de nouvelles compétences de base. Quelles sont ces nouvelles compétences? Ce sont les compétences

qui, combinées aux compétences de base, sont nécessaires pour fonctionner dans la société contemporaine. Elles couvrent les domaines suivants: technologies de l'information et de la communication (TIC), langues étrangères, culture technologique, esprit d'entreprise et aptitudes sociales (Conseil européen de Lisbonne, 23 et 24 mars 2000, conclusions de la Présidence, paragraphe 26).

On le voit, TIC et langues étrangères sont les pierres angulaires de la nouvelle société, et donc, des enseignements qui vont la former et la soutenir. Si la compétence numérique et la maîtrise d'une langue étrangère font partie de tout enseignement, à plus forte raison les TIC devront être associées à l'enseignement des langues.

Le partage de documents, rendu possible par les logiciels P2P (*peer to peer*) est à l'origine de nouveaux comportements sociaux. En effet, la révolution initiée par les logiciels P2P ne réside pas tant dans la gratuité du partage que dans une nouvelle conception de la consommation: une consommation à la carte. Les téléchargements institutionnalisés –c'est-à-dire payants– ont, d'ailleurs, repris ce principe et s'en portent fort bien: cela prouve que l'accès rapide et facile au document sélectionné est au moins aussi important pour les consommateurs que la gratuité du document. L'idée

d'une consommation à la carte de documents éducatifs commence timidement à faire son apparition dans l'enseignement. Des universités, des radios comme Radio France Internationale, TV5 ou Canal Académie et des sites spécialisés proposent gratuitement des documents sonores et des vidéos de cours ou de conférences, téléchargeables à la carte. Première conséquence: le baladeur (le *walkman* d'antan) n'est plus utilisé. Il est, certes, portable, mais sa technologie n'est pas adaptée au nouveau mode de consommation c'est-à-dire au téléchargement en ligne. Les apprenants, dans nos sociétés, disposent maintenant presque tous d'un reproducteur multimédia portable: un téléphone, un reproducteur MP3 (son), un reproducteur MP4 (son et vidéo). Les premiers prix d'un reproducteur MP3 ont, de plus, considérablement baissé. Il est possible de tenir dans le creux de sa main des cours donnés dans des universités aussi prestigieuses que Berkeley où la Sorbonne, et de les écouter en attendant le métro, l'avion ou le bus. On est bien loin de la lourde infrastructure du labo de langues. Ce concept est connu sous le nom de *mobile learning*, traduit en français par apprentissage mobile ou apprentissage nomade (voir par exemple le projet d'apprentissage nomade lancé en 2006 par les universités Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris Diderot et Paris Descartes).

Les applications didactiques de la consommation à la carte ou modulaire, associées à l'usage éducatif des reproducteurs multimédias portables commencent à peine à être reconnues et appréciées dans le domaine de l'enseignement des langues. Les cassettes, les CDs et les DVDs ont été depuis toujours les compagnons fidèles des enseignants de langue. Leur utilisation toutefois n'est pas exempte d'inconvénients:

- les apprenants et les enseignants perdent beaucoup de temps à trouver sur une cassette la portion accompagnant telle ou telle partie du manuel. Avec un CD, c'est plus facile, quand, toutefois, il n'est pas gravé en une seule piste;
- les enregistrements, conçus pour un apprenant idéal, ne répondent pas aux besoins particuliers d'individus particuliers;
- il est impossible d'adapter ou de modifier les enregistrements afin de les adapter à ce qui a été fait en classe ou aux intérêts spécifiques des apprenants.

À l'opposé des cassettes d'antan, à l'opposé des plus récents CDs, DVDs et des supports multimédias en général qui n'ont jamais véritablement bouleversé l'enseignement/apprentissage des langues (Porcher, 2004: 76), les documents audio modulaires introduisent un changement radical dans la consommation des produits éducatifs et donc, dans la didactique des savoirs ainsi acquis et partagés. Qu'est-ce qu'un document audio modulaire ? C'est un petit document sonore (de une à deux minutes de durée), enregistré par l'enseignant lui-même, adapté aux exigences spécifiques du cours, pouvant être assemblé de diverses façons à d'autres documents audio modulaires et mis en ligne à la libre disposition des apprenants. Les technologies portables repoussent les limites du concept désormais obsolète de «salle de classe». Grâce aux agendas électroniques, aux dernières générations de téléphones portables, aux

reproducteurs de fichiers sonores et de fichiers vidéo, la salle de classe se déplace avec l'utilisateur, quel que soit l'endroit où celui-ci se trouve. Par conséquent, les institutions éducatives en général ne sont plus les seules dispensatrices de savoirs. L'école ne se définit plus comme *un lieu* d'acquisition des connaissances, mais comme un *réseau d'interactions* calibrées et progressives.

Ceci du côté des méthodologies et des technologies. Mais quand est-il des apprenants? Quelles sont les caractéristiques du nouvel apprenant de langue? Selon Louis Porcher, ces nouveaux apprenants privilégient la rapidité, préfèrent les outils pédagogiques portables et recherchent des contenus d'apprentissages modulaires (Bertin, 2001: 39). Les documents audio modulaires décrits précédemment favorisent donc l'apprentissage des langues vivantes, car ils adaptent la diffusion/transmission des contenus éducatifs aux attentes des apprenants et aux exigences technologiques de nos sociétés.

Les TIC sont encore entourées d'une réputation trouble, au mieux techniciste, au pire gadgétisée, qui rebute un certain nombre d'utilisateurs. Pourtant, il n'est point besoin d'être doté de dons informatiques particuliers pour maîtriser les TIC de manière à en tirer rapidement, aisément, et sans bourse délier des avantages immédiatement applicables aux processus d'enseignement/apprentissage. Les lignes qui suivent ont pour objectif de donner à tous les acteurs de la communauté éducative universitaire, mais surtout aux enseignants de FLE, les moyens de créer, d'éditer, de diffuser et de partager des documents audio. Soulignons qu'il n'est nul besoin d'avoir des connaissances particulières en informatique et que toutes les ressources et programmes cités sont gratuits. La dernière consultation des sites présentés est du 26 janvier 2010.

1. Créer des documents audio

Il est possible de créer facilement des documents audio avec n'importe quel ordinateur, portable ou non.

- Avec un PC

Le système opérateur Windows dispose de son propre programme d'enregistrement de sons: Démarrer > Programmes > Accessoires > Divertissement > Magnétophone. Il suffit de se munir d'un casque comportant un microphone et des écouteurs, de brancher les jacks du casque à l'arrière de la tour (ou sur le panneau avant) pour commencer à enregistrer.



Didacticiel de Windows en français (format texte): <<http://www2.ac-rennes.fr/CRDP/29/ie/aides/son/magneto.htm>>.

Didacticiel (vidéo) en espagnol: <<http://www.youtube.com/watch?v=jYdGQKicxVo&feature=related>>.

- Avec le programme gratuit *Audacity*
Audacity est un enregistreur et un éditeur de documents audio, gratuit et facile d'utilisation pour Windows, Mac OS X, GNU/Linux. Pour enregistrer les documents au format MP3 directement au sortir d'*Audacity*, il faut télécharger un petit programme additionnel appelé *LAME*. Il suffira d'exécuter une seule fois le programme *LAME* pour pouvoir sauvegarder tous les enregistrements faits avec *Audacity* en MP3.

Télécharger le programme *Audacity*: <<http://audacity.sourceforge.net/download>>.

Plusieurs didacticiels pour *Audacity* en français:
<<http://www.tutoriels-animes.com/tutoriels-audacity.html>>.

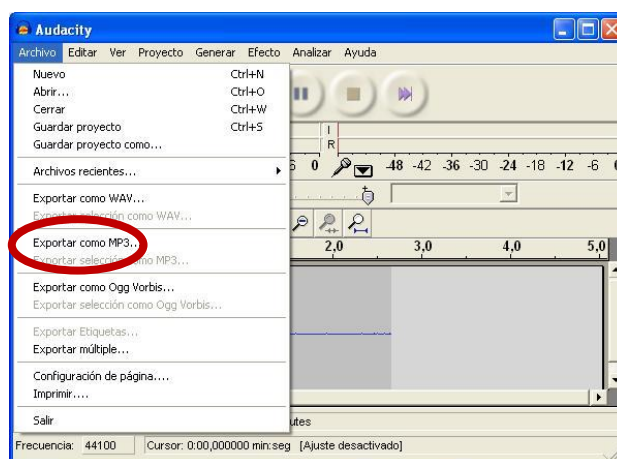
Didacticiel vidéo *Audacity* en espagnol: <http://www.youtube.com/watch?v=2wB_idjiW6Y>.

Télécharger le programme *LAME* et les instructions en espagnol: <<http://audacity.sourceforge.net/download/lame?lang=es>>.

2. Étiqueter des documents audio

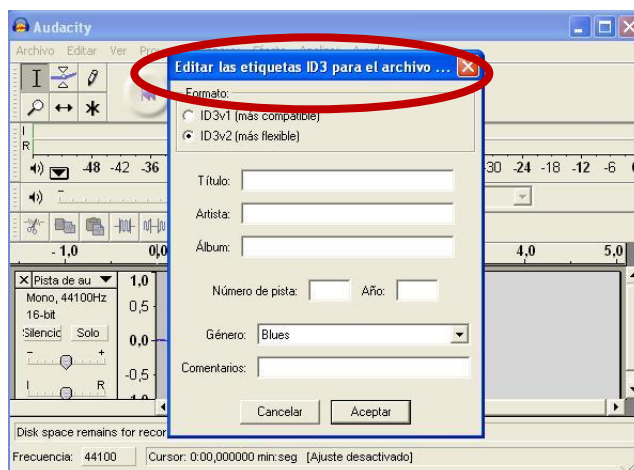
Il est très important de mettre une étiquette (*tag*) à chaque document audio. Cette étiquette n'est pas le nom du document. Il s'agit d'une information beaucoup plus détaillée, nommée métadonnée, qui décrit le document dans tous ses aspects, entre autres, le nom de l'auteur, la date de création, le titre du document, son genre d'appartenance, sa taille. On y accède en utilisant le menu contextuel de la souris (clic

droit), puis en cliquant sur *proprietés*. C'est grâce à l'information présente dans l'étiquette qu'il sera possible de retrouver facilement le document dans un dispositif portable. Les étiquettes ont été conçues pour organiser les documents au format MP3 dans les reproducteurs multimédias portables. Pourquoi ? Pour une rapide localisation. Créer des documents audio est facile et ne prend que quelques minutes, c'est leur organisation qui devient vite le plus gros du travail. Quand on dispose de plusieurs dizaines, voire de plusieurs centaines de documents audio, le plus difficile est de pouvoir les localiser rapidement. Prenons l'exemple d'un enseignant, en classe, qui tout à coup voudrait faire écouter à ses étudiants le poème de Prévert, *Déjeuner du matin*, pour illustrer l'emploi du passé composé. Il lui faudra localiser ce document immédiatement. La génération Internet est une génération impatiente: la rapidité de la localisation des documents voulus est l'atout majeur de la communication en ligne. C'est à cela que servent les étiquettes. Les fichiers WAV, qui ne sont pas des fichiers compressés, n'ont pas d'étiquettes. Les informations contenues dans les étiquettes des fichiers audio compressés peuvent être éditées –c'est-à-dire modifiées– grâce à des programmes spécifiques comme *MP3tag*, un programme gratuit. La plupart des formats de compression sont compatibles avec un système de métadonnées nommé ID3. Le plus simple est de créer directement les documents au format MP3. Pourquoi ? Parce que le format MP3 est le plus utilisé, donc le plus compatible. De plus, un document audio au format MP3 mis en ligne sur la plateforme Moodle permet aux étudiants d'écouter directement ce document sans devoir le télécharger ni utiliser de programmes tiers. Enregistrez votre document avec *Audacity* (voir *supra*) puis sauvegardez-le en MP3 directement à partir d'*Audacity* (*Fichiers > Exporter en MP3*) comme le montre les vignettes suivantes.

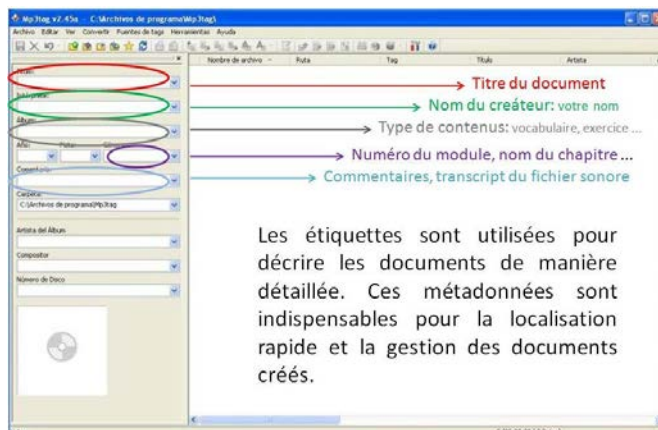


Après avoir entré le nom du document et indiqué où le document devra être sauvegardé, une nouvelle fenêtre apparaîtra et il sera alors possible d'entrer les métadonnées nécessaires à la bonne classification du document. Le système d'étiquettes étant destiné, surtout, à prendre en charge de la musique, on trouvera dans le menu

déroulant des genres, tous les genres musicaux possibles, du blues au disco. Le genre *speech* peut cependant être utilisé afin que l'utilisateur puisse différencier rapidement dans son reproducteur portable, ses chansons préférées de son cours de langue.



Le programme *iTunes* permet aussi d'agir directement sur les étiquettes. Pour cela, il faut cliquer avec le menu contextuel de la souris (clic droit) sur le morceau dont on veut éditer l'information et choisir *Convertir étiquette ID3*. Si, par la suite, on désire modifier ou compléter cette première étiquette, il suffit d'utiliser un des nombreux programmes gratuits disponibles, comme *MP3tag* par exemple:



Les tags expliqués aux enfants, vidéo en français: <<http://www.youtube.com/watch?v=xRbdhsf9LCM&feature=related>>.

Tout sur les étiquettes et sur comment organiser les fichiers audio (format texte, en français): <<http://www.figer.com/Publications/musique.htm>>.

Télécharger le programme gratuit *MP3tag* pour éditer vos étiquettes: <<http://www.MP3tag.de/en/download.html>>.

3. Reproduire des documents audio

Tous les documents numériques, qu'il s'agisse de texte, d'images, de sons ou de vidéo ont un nom et une extension. Ainsi un document du type *cours1.doc* est un document de texte et un document du type *alphabet.mp3* est un document audio. Le format dans lequel a été sauvegardé le document est donné par son extension: *doc* et *mp3* sont les extensions des documents pris en exemple. Quand on travaille avec des fichiers audio, il faut donc se familiariser avec les extensions les plus courantes. Pourquoi? Pour connaître les caractéristiques de chaque format, et surtout, pour déjouer les incompatibilités possibles. En effet, tous les reproducteurs ne reproduisent pas tous les formats. Il faut donc s'informer, car il serait dommage de créer des dizaines de fichiers audio et que ceux-ci restent «muets» pour cause d'incompatibilité de formats. Les fichiers audio au format WAV (ou *wave*) sont bien entendu de meilleure qualité que les fichiers compressés, mais justement, comme ils ne sont pas compressés, ils sont trop «lourds» pour être mis en ligne et partagés (c'est-à-dire téléchargés) rapidement. Or, en tant qu'enseignants de langue, ce qui nous intéresse, c'est de mettre à la disposition de nos étudiants, le plus facilement et le plus rapidement possible, de petits fichiers audio avec des contenus d'apprentissage en relation avec nos objectifs d'enseignement. Nous allons donc travailler avec des fichiers audio compressés parce qu'ils ont l'avantage de prendre moins de place et donc, de se télécharger beaucoup plus vite. Puisqu'il s'agit seulement d'enregistrer de la voix, et non une symphonie de Mahler, la perte de qualité qui affecte la compression, ne nous concerne pas vraiment. Tous les ordinateurs peuvent reproduire des documents audio. La différence entre les multiples programmes de reproduction du son disponibles actuellement, comme *VLC*, *Real Player* ou *Winamp* par exemple, réside dans la commodité de leur utilisation (ce qui se dit aujourd'hui «interface intuitive») et le nombre de formats différents qu'ils permettent de reproduire ou de convertir. Les trois formats de compression du son les plus répandus sont:

- WMA: c'est le format audio de Windows Media Player. C'est un format propriétaire développé par Microsoft. Si vous mettez un CD dans votre ordinateur et si vous l'enregistrez dans la bibliothèque Media Player de votre PC, il sera encodé au format WMA. Windows Media Player peut reproduire le format MP3 sans problème et aussi le format AAC si auparavant on télécharge et installe un petit logiciel dit *plug-in* (téléchargeable ici <<http://www.orban.com/plugin>>). Il suffit de télécharger le *plug-in*, de l'exécuter et, automatiquement, les documents audio AAC apparaîtront dans votre bibliothèque.
- MP3: c'est le format le plus connu. Si vos fichiers audio ne sont pas en MP3, vous pouvez les encoder grâce à des logiciels gratuits et faciles à utiliser comme par exemple *Winamp* et *Lame* (voir supra en 1 > Créer des

documents audio). Il est également possible de graver un CD au format MP3 directement à partir d'*iTunes*.

- AAC: c'est le format choisi par Apple. Les fichiers gérés par la marque Apple (*iPod*) sont des fichiers AAC (*Advanced Audio Coding*). Il est possible de convertir les fichiers WMA et les fichiers MP3 en fichiers AAC et inversement grâce à des convertisseurs et, plus simplement, en utilisant *iTunes*. Un autre programme connu, *Nero*, ne sert pas seulement à graver des CDs, on peut aussi l'utiliser pour passer d'un format à un autre.

Convertir les documents de Windows Media Player (WMA) en documents AAC pour les reproduire dans un *iPod*: <<http://www.apple.com/es/itunes/how-to/#management-convertwma>>.

Winamp est un programme gratuit permettant de reproduire une grande variété de formats audio et vidéo et il est compatible avec le reproducteur *iPod*. Compatible Windows 7: <<http://es.winamp.com/>>.

VLC est un autre programme gratuit permettant de reproduire une grande variété de formats audio et vidéo (pour PC et Mac). La nouvelle version est compatible Windows 7: <<http://www.videolan.org/vlc/>>.

4. Héberger les documents en ligne

Une fois les documents audio créés et étiquetés, il faut choisir un site de stockage en ligne afin de pouvoir les mettre à la disposition des apprenants. Plusieurs solutions gratuites sont possibles pour héberger vos fichiers. Les documents audio peuvent se stocker sur la plate-forme d'apprentissage de votre institution (*Moodle* ou *Angel* par exemple), mais aussi sur une page web, un blog ou un wiki, créés pour l'occasion ou déjà en fonction. Si le diffuseur opte pour un hébergement gratuit (*Wikispaces*, *Blogger*...), il disposera en général d'une capacité de stockage limitée. Le plus pratique est alors de stocker les documents sur un hébergeur comme *Odeo* ou *Goear* et de ne mettre sur la page web principale que le lien pointant vers le document audio choisi. Le diffuseur peut aussi choisir de créer un audio blog.

- Héberger des documents audio gratuitement:
Odeo est un hébergeur du type *iTunes*: <<http://odeo.com>>.
Goear est un autre hébergeur, fonctionnant comme un blog: <<http://www.goear.com/index.php>>.
- Créer facilement un audio blog avec *Vox*: <<http://www.vox.com/register>>.

5. Les podcasts

Si des ressources audio sont créées régulièrement, il peut être intéressant de les diffuser grâce à un *podcast*. Le *podcasting*, ou baladodiffusion, est le produit, d'une

part, d'une idée, partager des documents audio en donnant la possibilité aux auditeurs intéressés de s'abonner directement auprès du diffuseur et, d'autre part, de la technologie permettant la gestion de ces abonnements. L'avantage pour les abonnés est qu'ils recevront tous les documents mis en ligne par le diffuseur de manière automatique, sans avoir à vérifier chaque jour si de nouveaux documents ont été ajoutés sur le blog ou la page web qu'ils consultent habituellement. L'abonnement se fait grâce à un flux RSS (*Real Simple Syndication*) appelé aussi fils d'actualité. Grâce à la technique du *podcasting*, les abonnés d'un site web sont informés, presque en temps réel, de toutes les mises à jour survenant sur leur blog favori. C'est pourquoi le *podcasting* est particulièrement bien approprié aux actualités. Ce qui prime dans le *podcasting* est la nouveauté des contenus, non les contenus eux-mêmes. Le principe du *podcasting* s'applique maintenant aussi à la vidéo.

- Qu'est-ce qu'un *podcast*?

Vidéo en espagnol: <<http://www.youtube.com/watch?v=gEJcJebBJQU>>.

Vidéo en français: <http://www.dailymotion.com/video/x1unfo_le-podcast-cest-quoi_tech>.

- Comment faire un *podcast*?

Didacticiel en espagnol, un texte de la *comunidad hispana de podcasting*: <<http://podcastellano.es/como-hacer-podcast>>.

- Qu'est-ce qu'un RSS?

Didacticiel en français (vidéo): <http://www.youtube.com/watch?v=IQsp-Cum_x6A>.

Les flux RSS expliqués aux enfants, didacticiel en français (vidéo): <<http://www.youtube.com/watch?v=xmP7dFV9uIo&feature=related>>.

Comment s'abonner à un podcast ? Il faut pour cela utiliser un programme qui va gérer les fils d'actualité et les regrouper pour un usage plus convivial: ce sont les agrégateurs RSS ou agrégateurs de contenus. Le plus connu est le programme de la firme Apple, *iTunes*: <<http://www.apple.com/es/itunes/overview>>.

Pour télécharger des *podcasts*, une alternative à *iTunes* est le programme *Juice*. Après avoir téléchargé *Juice*, une interface en espagnol est disponible. *Juice* fonctionne avec Windows (PC), OS X (Mac) et Linux: <<http://juicereceiver.sourceforge.net>>.

6. Ressources en ligne pour les professeurs de FLE

Les dix liens ci-dessous sont destinés aux enseignants qui souhaitent en savoir plus sur les usages pédagogiques, au niveau universitaire, des documents audio.

- Usages des *podcasts* dans l'enseignement supérieur en France, information proposée par Educnet, le site du Ministère de l'Éducation Nationale français: <<http://www.educnet.education.fr/dossier/baladodiffusion/usages-enseignement-superieur>>.
- L'usage des *podcasts* en classe de lettres, dans l'Académie de Grenoble, France: <<http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/Podcast/Accueil.-html>>.
- *L'Encyclopédie sonore* est un service éducatif en ligne, gratuit, proposé par plusieurs universités françaises et étrangères et dont le siège est l'Université de Paris X. Il suffit de s'inscrire pour télécharger des cours et des conférences: <<http://e-sonore.u-paris10.fr/main.php?daj=register>>.
- L'encyclopédie sonore du CRLV (Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages) de l'Université de Paris-Sorbonne propose des conférences sur la littérature des voyages: <http://www.crlv.org/swm/Liste_conferences.php>.
- Les *podcasts* de l'École Normale Supérieure de Paris (ENS), classés par centres d'intérêts: <<http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=podcast>>.
- *El podcast como proyecto educativo de l'Universidad Panamericana*, Mexique: <<http://www.up.edu.mx/Default.aspx?doc=12817>>.
- *El portal educativo del Estado argentino: podcast ¿nuevas formas de aprender?:* <<http://portal.educ.ar/debates/educacionytic/nuevos-alfabetismos/podcast-nuevas-formas-de-aprender.php>>.
- Portails de sites pédagogiques sur le *podcasting*, l'enseignement et le FLE: <<http://flecampus.over-blog.com/article-19187261-6.html>>.
- Annuaire de sites audio et de *podcasts* pour le FLE: <<http://www.edufle.net/Podcasts-FLE-apprendre-francais>>.
- Et, indispensable, un glossaire des TICE: <<http://www.eprep.org/glossaire/glossaire/glossaire.php>>.

7. Conclusions

À l'école ou à l'université, l'utilisation des TIC a deux conséquences importantes: d'une part, moderniser la transmission des savoirs c'est-à-dire en adapter la diffusion à la société de la connaissance, et, d'autre part, motiver les étudiants grâce à des contenus d'apprentissage modulaires, personnalisables et faciles d'emploi (Gaillard, Laberge, Pasquier, 2007: 105). L'introduction massive des documents audio et des *podcasts* dans la société de consommation laisse entrevoir la possibilité d'un chan-

gement radical dans l'enseignement des langues étrangères. En effet, l'oral, bien que privilégié dans toutes les didactiques depuis plus d'un demi-siècle, n'a jamais *réellement* été, pour des raisons diverses, au cœur des pratiques quotidiennes d'enseignement/apprentissage. La facilité de création de petits documents audio, adaptés aux besoins de la classe, donne finalement à la composante orale de la langue étrangère la chance qu'elle n'a jamais eue. Désormais l'oral entre en force dans toutes les phases de l'enseignement et inaugure une nouvelle modalité: l'évaluation orale asynchrone. Il s'agit là d'une pratique émergente dont l'impact bouleversera l'enseignement en général, et celui des langues étrangères en particulier.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERBAUM, Jean (1984): *Apprentissage et formation*. Paris, P.U.F.
- BERTIN, Jean-Claude (2001): *Des outils pour les langues, multimédia et apprentissage*. Paris, Ellipses.
- Cadre européen commun de référence pour les langues* (2001). Paris, Didier.
- CANALE, Michael et Merrill SWAIN (1980): «Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing», in *Applied Linguistics*, 1/1, 1-47.
- CONSEIL EUROPÉEN (2000): *Conclusions de la présidence (Lisbonne, 23 et 24 mars 2000)*. [Document en ligne]. [Bruxelles]: Conseil de l'Union européenne, [08.06.2007]. Disponible sur: <http://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms_Data/docs/pressData/fr/ec/00100-r1.f0.htm>.
- CUQ, Jean-Pierre (2003): *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris, CLE International.
- GAILLARD, Marie Clément LABERGE et Emmanuel PASQUIER, (2007): «L'usage vu par ceux qui conçoivent, produisent et distribuent les objets dont on use» in G. Piumatto (dir.), *Tice: l'usage en travaux*. Futuroscope, CNDP.
- GALISSON, Robert (1980): *D'hier à aujourd'hui, la didactique des langues*. Paris, CLE International.
- GERMAIN, Claude (1993): *Évolution de l'enseignement des langues: 5000 ans d'histoire*. Paris, CLE International.
- HYMES, Dell (1972): «On communicative competence» in J.B. Pride et J. Holmes (dir.), *Sociolinguistics: Selected Readings*. Harmondsworth, Penguin Education, 269-293.
- HYMES, Dell (1991): *Vers la compétence de communication*. Paris, Didier.
- MOIRAND, Sophie (1982): *Enseigner à communiquer en langue étrangère*. Paris, Hachette.
- PORCHER, Louis (2004): *L'enseignement des langues étrangères*. Paris, Hachette Éducation.
- ROSEN, Evelyne (2005): «La mort annoncée des quatre compétences: pour une prise en compte du répertoire communicatif des apprenants en classe de FLE». *Glottopol: revue de sociolinguistique en ligne*, 6, 120-133.

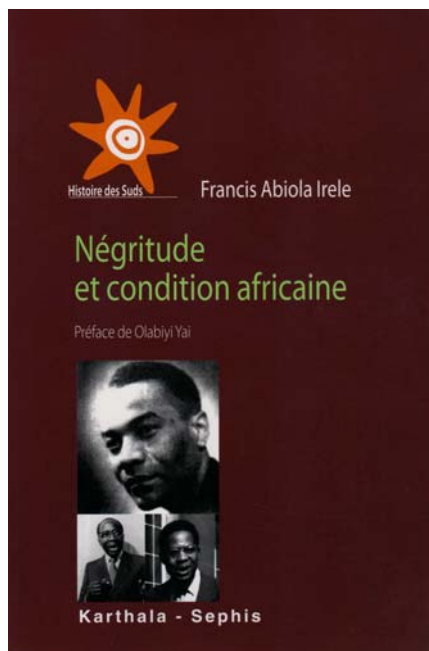
Para una revisión de la *négritude**

Francisco Aiello

Universidad Nacional de Mar del Plata

Comité Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina

franciscoaiello@hotmail.com



El volumen *Négritude et condition africaine* (2008) reúne un conjunto de trabajos ya publicados en revistas especializadas o presentados en reuniones científicas, a lo largo de cuatro décadas, por Francis Abiola Irele, investigador nacido en Nigeria que cuenta con una vasta trayectoria académica internacional. El prefacio, a cargo de Olabiyi Yai, destaca la triple filiación del autor: africana, francesa y británica. Esto da lugar a una mirada poco frecuente en los estudios dedicados a la *négritude*, puesto que ofrece una perspectiva bien amplia que, a pesar de la delimitación que establece el título, contempla la figura central del martiniqueño Aimé Césaire, así como las formulaciones teóricas gestadas en el ámbito africano de expresión inglesa. Así se explica la variada índole de los estudios que con-

forman el libro, que abre con dos extensos capítulos panorámicos –por lo que se les dedicará más espacio en esta nota– para virar hacia estudios más puntuales o hacia capítulos de reflexión crítica que no evitan la polémica.

Resulta muy adecuado que el volumen –tras el prefacio y el «avant-propos» del propio Abiola Irele– inicie con el estudio «La Négritude ou le nationalisme culturel noir», puesto que es un texto en buena parte expositivo que se desempeña como introducción al tema, planteando algunas generalidades sobre el movimiento: su es-

* A propósito de la obra de Francis Abiola Irele, *Négritude et condition africaine* (París, Karthala- SEPSIS, col. Histoire des Suds, 2008; 192 páginas, ISBN: 9-782811-100339).

tructuración como corriente literaria, su línea teórica y sus conexiones internacionales. La perspectiva histórica es contemplada, ya que no se puede comprender el gesto de reivindicación de la *négritude* sin recuperar los rasgos más salientes de la colonización y sus profundas transformaciones culturales, sustentadas en la idea de inferioridad del africano. El trabajo traslada la mirada desde África hasta América, donde se encuentran los primeros ejemplos de defensa indirecta de los negros a través de los *spirituals*.

La consideración de América contribuye a constituir el inventario de antecedentes de la *négritude* que Francis Abiola Irele encuentra en distintos puntos de continente. En primer lugar, merece su consideración Cuba dada la importancia de los negros en los movimientos intelectuales, como puede advertirse en la figura de José Martí. No obstante, el autor pone en duda que la poesía negrista haga honor al negro, de quien elabora imágenes estereotipadas, para lo cual propone como ejemplo un poema de Luis Palés Matos (quien, dicho sea de paso, no es cubano sino puertorriqueño). De todas maneras, creemos que lo más interesante de este apartado reside en considerar el poemario de Nicolás Guillén *West Indies Ltd.* como una prefiguración del *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Aimé Césaire. En segundo lugar, Estados Unidos –con su *Harlem Renaissance*– presenta una situación diferente, debido al lugar restringido del negro en la sociedad y al hecho de que los negros mismos son escritores. Por último, el renacimiento literario haitiano cuenta con poetas de la *négritude avant la lettre*, según sostiene Abiola Irele, quien además asigna un lugar encomiado a Jean Price Mars, considerándolo el equivalente haitiano de Du Bois en Estados Unidos.

A estos antecedentes se suman las influencias que desembocan en la *négritude*. Entre ellas se destaca la figura de Henri Bergson –que volverá a ser aludida en otros capítulos– por su rescate de ideas y nociones no occidentales, las cuales han dejado marcas claras en categorías de Senghor como la de intuición. Por otra parte, el surrealismo hizo sus aportes, cuyas huellas suelen advertirse en la poesía de Césaire. También incidió el nuevo camino de la antropología, particularmente a partir del libro *Histoire de la civilisation africaine* del alemán Leo Frobenius (1873-1938). La importancia de este trabajo –que encuentra aliados en otros antropólogos del momento, como Maurice Delafosse– reside en el aliento a la auto-estima del negro, socavando la idea de «mission civilisatrice» llevada adelante por los blancos y popularizando en Occidente una nueva imagen del África.

Finalmente, Abiola Irele llega al concepto de *négritude* precisando que, si bien este vocablo apareció impreso por primera vez en el *Cahier* de Césaire, no hay certeza sobre quién fue su creador. Aunque en un principio el movimiento estuvo estrechamente vinculado a Senghor, a Césaire y al guayanés Léon-Gontran Damas, tras la Primera Guerra Mundial se abre del trío fundador. En esta etapa, el autor recalca la importancia de la revista *Présence Africaine* fundada en 1947 por Alioune Diop.

El segundo capítulo está separado en dos grandes partes que se ocupan de la literatura y de la ideología respectivamente, lo cual obedece a un criterio de organización de la exposición y no a la consideración de esas secciones como dimensiones excluyentes, puesto que el autor reconoce que la literatura es portadora de ideología. A su vez estas dos partes se dividen en apartados. El primero de los que integran la sección «La littérature» se titula «L'aliénation»; allí se aborda la cuestión del exilio – que funciona como disparador de la *négritude* –, así como la estrecha relación que establecen la raza y la servidumbre, que es la consecuencia de la negación de la condición humana del negro. Abiola Irele reflexiona particularmente sobre el intelectual negro, quien se ve sometido a la exigencia de renunciar a una parte de sí mismo –la vinculada con la cultura africana– para alcanzar la aceptación social desde el punto de vista occidental. En consecuencia, se llega a un punto de extravío donde no hay referencias y el negro se siente un extranjero de sí mismo tanto en un sentido político y social, como existencial. A continuación, el apartado «La révolte» examina las distintas reacciones ante la opresión de la situación colonial, por lo que el autor considera que la literatura de la *négritude* constituye un testimonio de las injusticias del colonialismo. Es interesante la observación en torno de la protesta y la amenaza de insurrección que se advierte en algunos textos, los cuales resultan la proyección de una reacción violenta que no puede tener lugar en lo real: «Sa véritable signification réside dans le fait qu'elle met à tour le mécanisme secret de la réponse à l'oppression» (57). En el tercer apartado, «La rédecouverte», Abiola Irele destaca el rol de la *négritude* como rechazo a la dominación cultural de Occidente, lo que redundaría en la búsqueda de nuevos valores y la redefinición de términos ajenos a parámetros occidentales para alcanzar lo que el autor denomina la última etapa de la «démarche thématique» (60): la rehabilitación del África.

En la segunda parte del capítulo, «L'idéologie», el autor recorre un conjunto de ensayos, artículos y discursos de intelectuales francófonos que conforman una paraliteratura –que nace principalmente de la polémica–, en tanto formulan y definen actitudes que se expresan simbólicamente en las obras literarias. El primero de los apartados está dedicado a encomiar el esfuerzo de los intelectuales de habla francesa por refutar la idea de un África carente de historia, la cual supuso el principal argumento para justificar la colonización, asignando al negro un lugar subalterno. En este sentido, sobresale el trabajo pionero de Cheik Anta Diop, cuyo libro *Nations nègres et culture* abogó por el reconocimiento de la cultura antigua de Egipto como una realización negro-africana que brindó a Grecia grandes aportes nunca adecuadamente admitidos por Occidente. Por otra parte, Abiola Irele distingue la *négritude* de otras vías para la reivindicación del África, como es el caso de la etnología apoyada en el concepto de relativismo cultural. El estudio también da espacio al *Premier Congrès des Écrivains et Artistes Noirs*, donde pudieron advertirse afinidades entre la *négritude* y la antropología, ya que el objetivo de esa reunión era la elaboración de un inventario de

la herencia cultural africana. En «Race et politique», Abiola Irele observa que, a pesar de formulaciones como la de Frantz Fanon de fuerte contenido político anticolonial, la *négritude* es principalmente un movimiento ideológico, del cual surgen derivaciones políticas que constituyeron objetivos lejanos, dado que el acento era puesto más en la rehabilitación del negro en el mundo que en la movilización de masas hacia una finalidad política inmediata y definida. La teoría de Senghor merece un apartado propio en el cual se pone especial atención a la caracterización que el senegalés hace del hombre africano, a quien le atribuye valores que opone a los occidentales. Cabe destacar la exaltación de la razón intuitiva adjudicada al negro que se enfrenta a la razón discursiva y analítica del occidental; mientras ésta hace uso del objeto, la primera participa de él. También Abiola Irele se ocupa de la noción de ritmo en el pensamiento de Senghor que se vincula con una fuerte predisposición a la religiosidad. Las diversas críticas que ha recibido la propuesta de Senghor, como la confusión entre raza y cultura, forman parte de la lectura que ofrece este estudio, concluyendo que la teoría del senegalés es, sobre todo, una interpretación personal, que dista de una demostración fáctica o científica. El capítulo se cierra con un intento de balance que busca establecer la significación histórica de la *négritude*, señalando —entre otras cuestiones— una paradoja: se instaura un universo mental nuevo con la toma de conciencia africana moderna, a pesar de la constante apelación a la tradición en su discurso.

Los capítulos tercero y cuarto están consagrados a estudios más específicos: el primero de ellos examina la poesía de Aimé Césaire desde su inaugural *Cahier d'un retour au pays natal* de 1939 hasta sus últimos poemarios, mientras que el otro ofrece un análisis detenido en la novela *Le monde s'effondre* —cuyo título original en inglés es *Things Fall Apart*— del escritor nigeriano Chinua Achebe, nacido en 1930. El estudio de la obra del poeta martiniqueño plantea una doble articulación de su poesía, en la que Abiola Irele advierte la experiencia del negro en tanto sujeto histórico, así como la emergencia de un mundo interior. El trabajo despliega cuestiones de gran importancia, tal es el caso del sentido de la historicidad negra, la cosificación del negro que pierde la condición humana o la acción política de Césaire considerada por distintos críticos opuesta a su obra poética. Además, se trata la relación con el surrealismo, la cual presenta rasgos particulares que han llevado incluso a cuestionar la importancia del movimiento liderado por André Breton en el pensamiento del martiniqueño, posiciones que Abiola Irele recupera y discute con agudo espíritu crítico. La lectura de la novela de Chinua Achebe parte de la pertenencia del autor a dos mundos —África y Occidente— para indagar la relación que se establece entre la posición ideológica y el resultado concreto de la escritura, cuyos mecanismos formales imprimen significaciones que superan el proyecto inicial. Esta problemática es analizada a través de un sistema de oposiciones que funciona como principio organizador del texto.

La revisión crítica de un análisis consensuado que establece diferencias tajantes entre el África francófona y la anglófona es la propuesta de Abiola Irele en el capí-

tulo denominado «Négritude et *African Personality*». Según dicho análisis tradicional –que el autor considera simplista–, la *négritude* es vista como una reacción contra la cultura francesa, lo cual no tendría correlato en el ámbito de expresión inglesa debido a que en estos países no hubo una política de asimilación y, en cambio, se desarrolló un «nationalisme vigoureux» (115). La perspectiva de Abiola Irele, que no niega la existencia de diferencias reales entre las dos formas de colonización, sostiene que un estudio atento podrá revelar convergencias entre ambas zonas lingüísticas del África. Para ello, se remonta a quien acuñara el término *African Personality* en 1893: Edgard Wilmot Blyden, cuya teoría anticipa aspectos de la *négritude*. Así el trabajo examina antecedentes entre los africanos que contribuyeron a las ideas de Blyden, así como el contexto cultural de la colonia. A continuación, presenta la posición de otros escritores anglófonos de África, entre los que destaca a Kwame Nkrumah, para ir señalando enlaces ideológicos y conceptuales con la teoría de la *négritude* de Senghor.

En un número especial de la revista *Éthiopiennes*, que rindió homenaje a Senghor al año siguiente de su muerte, apareció el trabajo de Abiola Irele que reencontramos en este volumen con el título «Réflexions sur la Négritude», donde revisa en detalle algunos aspectos de los avatares de la *négritude* entendida como movimiento político y escuela literaria, pero también como resumen de la herencia cultural africana, según la perspectiva de Senghor. El estudio repasa trabajos de corte racista, entre los que sobresalen los de Arthur de Gobineau y Lucien Lévy-Bruhl, que insistían en la jerarquía entre razas, la cual reservaba el nivel más bajo a los negros. Este repaso le permite a Abiola Irele mostrar la operatoria de Senghor que reaprovecha estas ideas para construir su teoría. Nuevamente se comentan autores cuyos aportes han sido muy significativos para la *négritude*, como Maurice Barrès, Henri Bergson o Leo Frobenius entre otros. A este panorama se suman las recurrentes alusiones a Jean Paul Sastre, especialmente por la extensión que logró darle al término acuñado por Césaire. Abiola Irele incorpora a su reflexión el legado de Frantz Fanon con el propósito de reconsiderar sus nociones de revolución y violencia, del mismo modo que las objeciones al concepto de *négritude* planteadas por filósofos africanos.

El capítulo que cierra el volumen cuenta con un título que adelanta el carácter polémico del trabajo: proponer un «Éloge de l'aliénation» resulta llamativo, en tanto la alienación carga habitualmente con una valoración negativa que parece entrar en tensión con una actitud elogiosa. Sin embargo, Abiola Irele propone una reconsideración del concepto de alienación al poner el acento sobre su capacidad transformadora y no meramente sobre los aspectos negativos, revisando asimismo otras nociones que se vinculan directamente, como la de tradición y la de cultura. Así, polemiza con posturas rígidas que reposan incansablemente sobre la tradición, aun cuando de se trate – como agudamente señala el investigador – de una instancia parcialmente irrecuperable por efecto de la colonia, cuyo impacto es sin duda irreversible. Su argumentación se desliza a ejemplos de la vida social, analizando en particular la cuestión de la poliga-

mia, la cual —a pesar de su carácter tradicional— es actualmente insostenible para la población que reside en centros urbanos con limitaciones de confort. Asimismo, cuestiona la difundida concepción orgánica de la cultura que se sustenta en una percepción estática de la sociedad. Estas interesantes perspectivas para repensar conceptos centrales permiten a Abiola Irele volver a Blyden y Senghor con el propósito de insistir sobre su papel fundamental en la historia intelectual del África, aunque se exponen críticas que atienden tanto a detalles, como a las premisas fundamentales de sus teorías.

El recorrido que hemos realizado a lo largo de los capítulos de *Négritude et condition africaine*, aun cuando forzosamente deja de lado valiosos aspectos de su argumentación y su rigurosa documentación, ofrece una idea de la variedad de perspectivas que se conjugan en la consideración de la *négritude*, por lo que se trata de una obra de gran interés no solamente para los especialistas en estudios africanos, sino también para investigadores de literatura antillana o otras áreas afines. El amplio espectro cubierto por los distintos trabajos obliga al lector a trasladarse a través de distintas zonas culturales, de modo que habría sido apreciable incluir algunas líneas introductorias sobre algunos escritores, puesto que es poco probable dar con un receptor familiarizado con todos los nombres citados. Por ejemplo, sería solidario con el lector interesado por las Antillas que el capítulo cuarto contuviera una mínima indicación sobre Chinua Achebe que permita situarlo culturalmente antes de ingresar en el análisis detenido de su novela. De todos modos, debe indicarse que el capítulo donde se aborda el *African Personality*, Abiola Irele brinda algunos datos biográfico sobre Blyden que agradecen quienes no tienen contacto con la cultura anglófona del África.

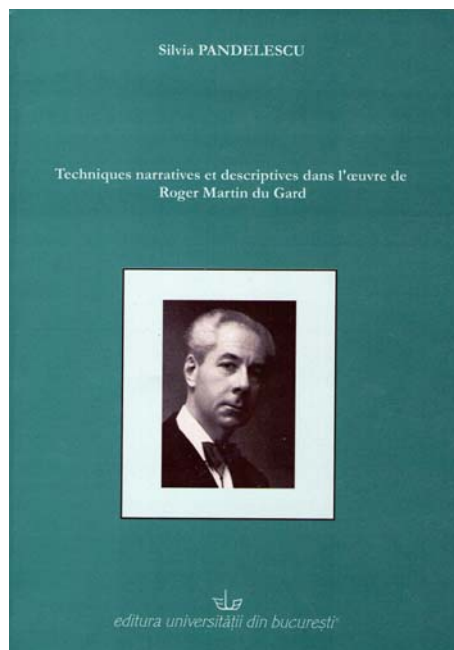
Consideramos que *Négritude et condition africaine* es una obra importante, cuyas reflexiones críticas proponen elementos teóricos y documentales que merecen ser atendidos en pos de revisar el movimiento de la *négritude* tras la muerte de sus padres fundadores: Senghor, Damas y Césaire. Este último falleció el 17 de abril de 2008, pero ya nos acercamos al centenario de su natalicio, que se celebrará en 2012. Sin duda será la ocasión de numerosos homenajes, coloquios y publicaciones totalmente dedicados a su figura política y literaria. El libro de Abiola Irele puede ser un gran aporte para esa ocasión, ya que resulta una fuente sugestiva de aspectos para proseguir la investigación y emprender una oportuna revisión de la *négritude*, de su significación histórica y de su legado.

Un duo titanesque: Silvia Pandelescu - Roger Martin du Gard*

Lídia Anoll

Universitat de Barcelona

anoll@ub.edu



Oui, titanesque, parce que c'est bien un duo de titans que nous entendons dans *Techniques narratives et descriptives dans l'œuvre de Roger Martin du Gard*, de Silvia Pandelescu: l'un par sa force créatrice; l'autre, par cette étude poussée, approfondie, pleine d'entrain. Et ce qui est formidable, c'est qu'un sujet qui pourrait sembler aride devient, sous la plume de Pandelescu, quelque chose de fluide, d'attirant: toute une invite à former un trio. C'est l'enthousiasme du connaisseur, du pédagogue, du studieux qu'elle nous transmet de façon magistrale comme seul pourrait le faire quelqu'un qui aurait consacré une bonne partie de sa vie à l'étude de l'œuvre de RMG.¹

Sept grands chapitres soumettent à la considération du lecteur des aspects tels que

les fonctions et fonctionnements des incipit et des clôtures narratives; le point de vue et la perspective narrative; les formes descriptives; les architectures visuelles; les dimensions poétiques dans le *Journal* de RMG; les réseaux spatio-temporels et les rythmes narratifs. Présentés à la manière d'articles indépendants, convaincants par leur rigueur et leur profondeur, ils se relient, pourtant, les uns les autres constituant

*Au sujet de Silvia Pandelescu, *Techniques narratives et descriptives dans l'œuvre de Roger Martin du Gard* (Bucarest, Editura Universității din București, 2008, 293 pages, ISBN: 978-973-737-558-2).

¹ Par sa concrétion et sa clarté, nous reproduisons maintes fois, au long de ce compte rendu, les mots de Silvia Pandelescu.

un ensemble bien cohérent. Un avant-propos les précède, qui vante la modernité de ce Martin du Gard dont l'œuvre, une cinquantaine d'années après sa mort, «continue à éveiller l'intérêt de ceux qui se penchent sur elle [...]: enseignants, critiques, médecins, metteurs en scène, cinéastes, cherchant tous à en extraire des significations qui puissent toucher l'homme de ce vingt-et-unième siècle si agité» (Pandelescu 2008: 5)². L'essai finit par un chapitre consacré à la réception de l'œuvre de Martin du Gard en Roumanie où l'on constate la contribution de Silvia Pandelescu, elle-même, à la diffusion de l'œuvre de RMG dans son pays et dans le monde.

Au sujet des incipits et des clôtures, une étude détaillée, bien illustrée de son œuvre lui permet de corroborer l'affirmation initiale où, s'appuyant sur une citation de Roland Barthes, elle rappelle au lecteur que «la concordance entre [le paragraphe initial et le paragraphe terminal] est une preuve de la cohérence dans la construction du récit».³ RMG ne suit pas les traces de certains romanciers du XIX^e siècle persuadés qu'il fallait faire la description du cadre et des personnages avant d'entrer en matière; il est plutôt convaincu des avantages d'un début de roman *ex abrupto*: «le lecteur, projeté dans la matière romanesque lorsque l'action est engagée, a l'impression d'être entraîné, comme par un cours d'eau rapide, dans la vie même des personnages qui traversent la scène et qui deviennent, pour lui, des consciences à assumer» (p. 12). C'est ainsi que la plupart de ses romans commencent par de «brefs récits à la troisième personne, un monologue intérieur genre fusée, une bribe de dialogue formant une séquence bien détachée par un blanc» (p. 12), qui nous permettent de saisir, d'un simple regard, la nature des personnages, quelques informations les concernant que la suite se chargera de compléter, mais qui sont comme des tremplins nous projetant à l'intérieur du récit ou, si l'on préfère, des appâts auxquels nous ne pouvons résister. Mais ce que Silvia Pandelescu fait, n'est pas moins attirant, car elle le montre par des exemples tirés de tous les romans qui composent l'œuvre de RMG –ce qu'elle fera, d'ailleurs, pour chacun des thèmes étudiés– tout en remarquant les différentes formes que prennent ces incipits, leurs sens, leur force, leurs effets stylistiques, leurs possibilités d'interprétation qu'elle nous donne avec une justesse propre d'un fin connaisseur de l'œuvre martinienne et l'aplomb d'un grand maître. Et ce n'est pas seulement sa voix qu'elle laisse entendre, mais celle de certains auteurs qui ont célébré l'œuvre de RMG, tels Cocteau, qui après avoir reçu *Devenir*, lui écrit: «Je termine votre volume que j'ai lu en une nuit et un jour. C'est un chef-d'œuvre d'observation et d'intelligence française»,⁴ ou Albert Camus, qui, dans sa préface aux *Œuvres complètes* de RMG met

² Par la suite, quand il s'agira du livre de Silvia Pandelescu, nous ne citerons que la page.

³ Roland Barthes, «Par où commencer», in *Poétique*, 1, 1970, p. 4; d'après Pandelescu (2008: 10).

⁴ «Lettre de Jean Cocteau à Roger Martin du Gard» in Florence Callu, Françoise Bléchet, Michel Brunet (éds.), *Roger Martin du Gard* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1981, p. 31); d'après Pandelescu (2008:17).

en valeur le poids de la vérité psychologique qui se dégage de toute son œuvre, ainsi que son admiration pour la modernité de la clôture de *Devenir*. Parfois, ce sont des allusions provenant d'auteurs tels Montaigne, Dante, Goethe qui élargissent le cadre des clôtures en introduisant autant d'espaces de méditation. L'importance de *Devenir* dans l'étude des incipit et des clôtures, que Pandelescu poursuit, est capitale, car ce roman contient tous les types qu'on retrouvera dans les romans postérieurs. Tout en reprenant l'importance des incipit et des clôtures, qui sont toujours en «concordance avec la substance des volumes qu'ils accompagnent» (p. 40), l'auteure nous rappelle la richesse d'intertextualité apportée par les épigraphes qui, présidant «au seuil d'entrée de la fiction», lui confèrent encore de la résonance. Elle fait de même avec l'espace terminal, cette clausule qui «signale et introduit la clôture», sujet qui «impose une réflexion critique sur les problèmes de terminologie, de délimitation, sur les fonctions et le fonctionnement de cette frontière du récit, qui revêt autant de structures que d'œuvres littéraires» (p. 40).

«Point de vue et perspective» débute par une citation du *Journal* où RMG avoue posséder le don de créer des êtres qui restent dans l'esprit des lecteurs par sa puissance humaine. Ce n'est pas forfanterie, car tout lecteur de son œuvre en a pu faire l'expérience. Bon psychologue, RMG sait trouver, à chaque occasion, les structures formelles les plus appropriées pour que ses personnages soient vus comme des êtres vivants réagissant sous l'impact des événements historiques. Quantité de travaux sur l'organisation textuelle de ses romans se portent garant de cette affirmation. Citons, pour mémoire ceux de Claude Sicard, André Daspre, Bernard Alluin, Bernard Duchatelet... La multiplicité de voix narratives, fruit d'un «choix ingénieux de moyens expressifs», est l'un des facteurs les plus agissants. Le narrateur cède, bien souvent, sa place aux personnages, pour donner de la couleur, du mouvement à certains épisodes. En fait, on pourrait voir dans cette technique une façon de concilier théâtre et roman, ses deux grandes passions, ce qui serait corroboré par l'intonation, les attitudes, les sentiments, indiqués, souvent, par des notations semblables à celles que l'on trouve dans les pièces de théâtre. Cependant, l'art de Martin du Gard ne réside pas dans ces indications scéniques, mais dans le dialogue. Silvia Pandelescu, arrive à la conclusion que «ces structures, de type différent et placées en contextes divers, ont permis à l'auteur de concentrer une matière romanesque extrêmement dense, tout en conférant au récit cette note de véracité qui engage profondément la sensibilité du lecteur» (p. 54).

Le monologue intérieur, technique qui «permet de varier constamment l'architecture spatiale et temporelle d'un roman» (p. 56) se fait présent, dès 1909, dans *Devenir*, avant de revêtir toutes les formes que nous lui trouvons dans *Les Thibault*, où l'auteur s'en sert de façon systématique. Comme elle le fait pour chacun des sujets étudiés, Silvia Pandelescu nous donne quantité d'exemples qui illustrent son

affirmation, en évalue les possibilités et arrive à la conclusion que, dans l'œuvre de RMG, ce n'est pas la longueur variable du monologue intérieur qui importe, mais «sa structure intérieure, son efficacité, ses fonctions et la place qu'il occupe dans le discours narratif qui témoignent du fait que l'auteur a su alterner avec un art parfait l'exploration du foyer intérieur et du foyer extérieur de la narration» (p. 63). En fait, les réactions imprévisibles de certains de ses personnages n'auraient pas pu se résoudre sans l'alternance de ces techniques narratives –récit du narrateur, dialogue, style direct libre, monologue intérieur– qu'il a maniées de façon magistrale. Pandelescu tient à remarquer l'importance des études de Robert Humphrey sur le monologue intérieur, mais elle souligne qu'il n'a pas envisagé ce cas, si fréquent dans l'œuvre de RMG, où le monologue intérieur jaillit dans le cadre du dialogue. Elle en conclut que «en matière littéraire, une théorie ne saurait être absolument complète et définitive, vu la richesse des techniques utilisées par les grands écrivains» (p. 84).

Une autre façon d'accorder la parole à ses personnages passe par la correspondance. Lui-même grand épistolier (ce que prouvent les travaux répertoriés dans les actes du Colloque international de Nice, 4-6 octobre 1990), RMG se plaît à faire communiquer ses personnages par écrit «dans le but de dévoiler, par une multiplicité de points de vue, des relations interhumaines, des mouvements d'âme, des aspirations, [...] qui viennent compléter ce qui a été dit de vive voix, ou bien ce qu'on ne s'est avoué qu'intérieurement par le monologue intérieur» (p. 86). Après avoir remarqué l'importance des formes épistolaires dans toute la création martinienne, et surtout le rôle qu'elles jouent dans *Épilogue* où «elles mettent l'accent sur le dramatisme du moment évoqué», Silvia Pandelescu les rapproche, quant aux effets produits, des autres modalités du point de vue: le dialogue et le monologue intérieur.

Le chapitre consacré aux formes descriptives contient deux parties: «L'art du portraitiste» et «Structures descriptives dans *Maumort*». Dans la première, on tient à nous faire remarquer le pas en avant que suppose la technique martinienne dans l'art du portrait par rapport à celle de Balzac, par exemple, qui donnait des unités compactes⁵. Martin du Gard dessine ses personnages «par des éléments constitutifs disséminés dans le récit, qui offrent des perspectives variées, comme dans un jeu de miroirs» (p. 95), ce qui lui permet, de prolonger l'intérêt du lecteur qui, assiste, comme dans une éclosion, à l'apparition des zones les plus cachées de leur conscience. Des pages magistrales, montrant toutes les possibilités du portrait martinien, mettent en valeur la profondeur des lectures de Silvia Pandelescu, sa connaissance de l'œuvre de

⁵ Personnellement, je ne parlerais pas d'«unité compacte», dans le cas de Balzac. Bien qu'il esquisse ses portraits avant d'entrer pleinement dans le nœud du récit, leur accordant tous les éléments qui justifieront leur comportement et leur rôle dans la succession des événements, nous dirions que ses portraits se parachèvent tout au long du récit.

RMG ainsi que ses dons d'analyste fine et sensible. Suivant pas à pas la progression de sa pensée, nous aboutissons à sa conclusion, qu'elle tient à appuyer sur les mots d'André Daspre⁶, bien que son analyse, juste et rigoureuse, la justifie pleinement. La deuxième partie est consacrée à l'étude des structures descriptives dans son dernier roman, *Maumort*, étude qui exigerait tout un volume, vu la complexité des stratégies descriptives dont RMG se sert, ce qui amène Silvia Pandelescu à limiter son analyse à quelques stratégies descriptives propres à cette œuvre dont «la présence ferme des comparaisons de substance intertextuelle, destinées à conférer plus de profondeur à certains morceaux descriptifs, inspirés par un dialogue prolongé de l'auteur avec la littérature et les Beaux-Arts» (p. 126).

«Architectures visuelles» embrasse deux études très intéressantes, l'une portant sur le rapport roman-cinéma et, l'autre, sur la technique du collage. Après avoir montré, par l'usage de certaines expressions, que les écrivains s'étaient servis de procédés similaires à ceux de la cinématographie, et après avoir cité des travaux inspirés dans les interférences fertiles entre ces deux langages esthétiques, Silvia Pandelescu met en relief l'attrait exercé par le nouvel art sur Roger Martin du Gard. Lui, qui avait été tellement attiré par le théâtre, il a été bien conquis par ce nouveau mode d'expression qu'il met à l'œuvre dans les derniers volumes des *Thibault*, bien qu'avec une certaine prudence, surtout si nous le comparons aux autres éveilleurs de formes, venus après lui, tels Marguerite Duras ou Alain Robe-Grillet. «Guidé par l'intuition, un instinct critique sûr et profond, le bon sens et une expérience littéraire qu'il n'a cessé d'élargir et d'approfondir», il trouve, à chaque occasion, ce qui lui convient le mieux pour la reconstruction [de ce] moment tragique de l'histoire de l'humanité» (p. 149).

Ce style notatif («style cinéma»), résultat d'un travail intense sur les mots et les phrases conduisant à une concentration maximale de la substance narrative peut être mis en rapport avec la «technique du collage» étudiée dans la deuxième partie de ce chapitre et qui consiste, ici, à insérer «dans le tissu textuel divers documents authentiques en vue de reconstituer certains événements historiques formant la toile de fond de l'action» (p. 150). Quelques-uns de ces documents ont accompli deux missions: renseigner l'auteur sur les faits historiques et, par la suite, entrer dans le domaine de la fiction comme autant «de preuves incontestables de vérité historique et d'objectivité» (p. 151). Insérés dans le récit, ces documents invitent le lecteur à faire une réflexion sur l'impact que l'histoire joue dans le déroulement de l'existence humaine, ce qui, dans le cas des *Thibault*, se reflète dans chacun de ses personnages.

«L'écriture de la politique-configurations textuelles» est une invitation à regarder vers l'homme de l'an 2000 que RMG voyait (avec quelle lucidité!) menacé de

⁶ André Daspre, «Sur les portraits dans *L'Été 1914*», in *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XXe siècle*, 15, mai 1993, p. 27; d'après Pandelescu (2008: 116).

toutes parts «autant par les orages de l'histoire que par la dépersonnalisation et l'incommunicabilité, les deux fléaux de notre monde» (p. 157). Le chapitre ne porte pas, pourtant, sur la politique, mais sur les configurations textuelles qui dévoilent la pensée de l'auteur: reprise d'un seul mot-pilote ou de plusieurs mots en tête des phrases; détails évocateurs en style notatif; valeurs langagières et stylistiques auxquelles il faudrait ajouter une adéquation parfaite de la forme à l'objet créé, qualité de l'émotion transmise, etc., le tout visant à exercer une influence morale qui pourrait être agissante encore de nos jours. En fait, c'est l'optique qui change («écriture de la politique»), mais les exigences de l'écrivain et le but de son œuvre sont toujours les mêmes et avaient été explicités dans les autres chapitres.

La tendance que nous avons à trancher net entre roman et poésie nous amène, souvent, à la conclusion que la poésie n'a pas de place dans un roman qui se prétend réaliste. Dans «Dimensions poétiques dans le *Journal* de Roger Martin du Gard», Silvia Pandelescu remarque que la lecture de certains auteurs dits réalistes –ce serait le cas de Zola– nous permet de constater que cette conclusion est fautive. D'après Thomas Clerc,⁷ le *Journal* de RMG nous en fournirait un bon exemple: «Maintes séquences descriptives baignant dans une atmosphère poétique qui séduit le lecteur parlent d'un écrivain-poète, peintre par les mots, d'un scripteur de grand talent composant des pages-tableaux lorsque son imagination et sa sensibilité sont stimulées par quelque beau paysage surpris en France ou ailleurs». Par contre, si nous considérons son œuvre en général, nous pourrions déceler cette dimension poétique dans certaines pages d'*Épilogue* et, surtout, dans *Maumort*. L'analyse, toujours profonde et rigoureuse, de quelques passages nous en montre la beauté, la construction, le rythme..., et nous fait remarquer que si RMG s'est laissé entraîner quelquefois sur la pente de la poésie, son lyrisme est, généralement, contenu.

Pourrait-on de nos jours parler «temps et espace» sans que les noms de Onimus, Poulet, Genette, Pouillon, Zérafra, Ricoeur n'entrent pas dans notre discours? C'est donc à ces auteurs que Silvia Pandelescu fait allusion dans le chapitre «Réseaux spatio-temporels» pour nous dire que tous les aspects par eux étudiés trouvent leur écho dans l'œuvre de RMG. «Les exégètes ont démontré que la sensation intense de vie qui se dégage de l'œuvre est créée par la manière dont l'auteur multiplie et assouplit non seulement les modalités du point de vue, mais aussi le cadre spatio-temporel [...]» (p. 182). Même si dans l'œuvre de RMG l'espace et le temps se présentent, normalement, comme des valeurs objectives et constantes, chaque instant a sa propre densité et c'est d'elle que naît cette tension qui modifie la marche des événements. Bien décrit, bien précis, l'espace où se passe l'action, recevra, à son tour, un

⁷ Thomas Clerc, «Dimensions pragmatiques du *Journal* de Roger Martin du Gard», in *Chemins ouverts. Mélanges Claude Sicard*, études réunies par Sylvie Vignes, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998, pp. 257-264; d'après Pandelescu (2008: 171).

traitement différent selon le but à atteindre, selon le drame qu'il abrite. C'est pourquoi temps et espace sont à mettre en relation très étroite avec le monologue intérieur. Ici, comme dans les autres chapitres, un choix de passages, dûment analysés, montrent l'art de Martin du Gard et les divers procédés dont il se sert: emploi des temps verbaux, emploi des raccourcis, de l'anticipation, imbrication des plans temporels, etc.

Le chapitre consacré aux rythmes narratifs contemple cinq aspects: les modulations du rythme, les parenthèses, les structures ternaires, le suspense et les valeurs expressives, et les effets stylistiques des temps verbaux. Une analyse très minutieuse de certains passages nous permet de constater que «RMG excelle dans l'art d'alterner des épisodes chargés d'une riche substance narrative avec des épisodes moins denses, la loi de la variété, tout comme celle de la progression d'effet et de concentration de la matière s'imposant surtout dans [...] *les Thibault*» (p. 204). Encore une fois, on nous fait remarquer que RMG n'établit pas de différence entre son écriture romanesque et son écriture plus intime (correspondance et journal), et que ces fluctuations de rythme se trouvent dans tous ses écrits, ce dont témoignent nettement les travaux de François Tézenas du Montcel.⁸ La partie consacrée aux parenthèses n'est pas sans liaison avec celles consacrées au dialogue dans «Point de vue et perspectives narratives» ou au dialogue roman-cinéma, dans «Architectures visuelles». En fait, les parenthèses, ces unités narratives, «représentent, d'une part, une respiration dans le récit et de l'autre, elles ont des fonctions multiples, véhiculant des informations sur des personnages, les lieux et l'espace, des indications scéniques, [...] tout cela avec un maximum d'économie lexicale» (p. 217). Les multiples exemples fournis dans ce chapitre nous en montrent une gamme extraordinaire et constituent autant de preuves à l'appui pour arriver à cette conclusion, que Silvia Pandelescu nous offre avec cet aplomb qui la caractérise: «La présence de ces ajouts, si fréquents, si parlants, s'explique par un trait caractéristique de l'écriture de Roger Martin du Gard, qui vise à la précision, à la véracité, devenant un instrument d'approfondissement de la connaissance de soi-même et de l'autre, but suprême de toute sa démarche artistique, qu'il s'agisse de son œuvre de fiction ou de l'œuvre autobiographique, qui s'éclairent réciproquement» (p. 228). Les structures ternaires, que l'on étudie dans la troisième partie de ce chapitre, ont été employées par bien des écrivains avant lui, mais la grande variété d'exemples analysés par l'auteure de cet ouvrage nous en montre la portée, aussi variée que leur nombre. L'étude de ces structures ternaires conduit -nous dit elle- à la conclusion qu'elles «représentent autant de mécanismes permettant l'exploration poussée des couches successives des réalités, intérieures et extérieures,

⁸ François Tézenas Montcel, «Variation de rythme et de fonction dans le *Journal* de R. Martin du Gard» in CRMG, 5, Paris, Gallimard, 1996, pp. 168-185; d'après Pandelescu (2008: 216).

qui ont préoccupé l'auteur [...]» (p. 243). Quant au suspense, qui ne constitue pas, en fait, «une stratégie de base de ses œuvres» (p. 245), bien qu'il s'en serve vastement dans certains chapitres des *Thibault*, constitue une autre variante de ses techniques romanesques et, sert, d'après Silvia Pandelescu, à mieux rendre la complexité psychologique des personnages principaux. Par certains silences, des demi-mots, des phrases inachevées, des mots inexplicables à un moment donné, RMG éveille la curiosité du lecteur et l'amène à poursuivre sa lecture.

«Le verbe [...] acquiert, dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, une valeur de mot-clé, surtout lorsqu'il est employé à l'infinitif, qui lui confère un potentiel expressif notable, déterminé en bonne partie par la place, la fréquence dans une phrase ou un ensemble de phrases» (p. 253). C'est par cette constatation que débute la partie s'occupant des valeurs expressives et des effets stylistiques des temps verbaux, et c'est à l'illustration de ces mots que sera consacrée l'analyse, toujours juste et profonde, qui la suit. Elle nous montre, d'ailleurs, que, dans le cas des *Thibault*, «c'est la richesse des valeurs modales et temporelles qui a contribué en bonne mesure à la valeur artistique de cet ample roman» (p. 206).

Dans le dernier chapitre, «La fortune de Roger Martin du Gard en Roumanie», Silvia Pandelescu met en valeur la tradition francophile de son pays, ce qui a permis une connaissance directe de l'auteur. L'orientation esthétique et idéologique de l'auteur a favorisé, aussi, sa diffusion. Depuis 1962, les traductions des *Thibault*, puis de *Jean Barois* ainsi qu'un choix de la *Correspondance André Gide - Roger Martin du Gard*, sont venues mettre l'œuvre de RMG à la portée de ceux qui ne pouvaient y accéder en langue originale. Elles ont été accompagnées, pour la plupart, d'une préface signée par de grands connaisseurs de l'œuvre martinienne. Une série d'articles et d'études sur l'auteur, dont un bon nombre nous vient directement de Silvia Pandelescu, complètent le panorama de sa diffusion en Roumanie, qui ne cesse de grandir puisque son nom est marqué dans les manuels scolaires et qu'il se trouve parmi les auteurs étudiés pour le concours d'admission aux facultés de profil philologique.

La bibliographie qui accompagne cet ouvrage présente une relation des œuvres de Martin du Gard, ainsi que des revues qui lui sont consacrées. La bibliographie sélective, met à la portée des studieux un vaste panorama qui embrasse l'étude du roman, la critique littéraire, la stylistique, etc. dont Sylvia Pandelescu a démontré la connaissance tout au long de son essai.

Nous nous permettons d'emprunter, encore une fois, des mots de Silvia Pandelescu à guise de conclusion. Bien qu'elle les emploie au sujet de l'œuvre de Martin du Gard, nous croyons qu'ils définissent tout à fait la structure de son essai: «tous les [chapitres] s'éclairent les uns les autres et forment un tissu particulièrement vivant. Le fil narratif, une fois construit, n'est abandonné que pour être repris plus loin dans une

autre perspective, lorsqu'il rejoint l'ensemble dans lequel il est intégré pour en augmenter l'efficacité» (p. 251).

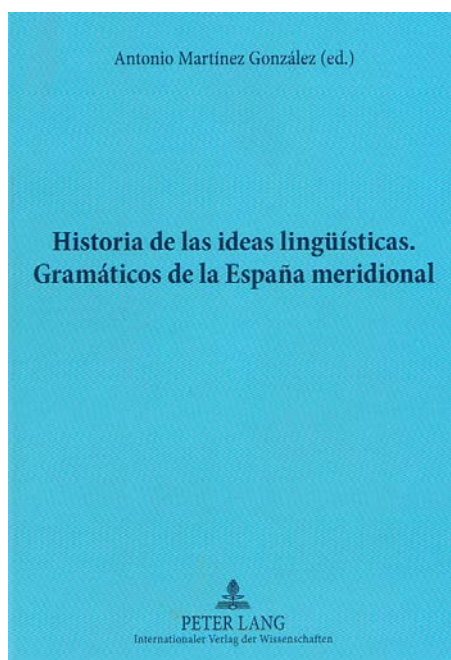
Un livre dont la lecture constitue un plaisir, un rappel constant du vécu et une source de réflexions pour tous ceux qui connaissent l'œuvre de Martin du Gard. Un livre à recommander à tous ceux qui veulent s'introduire dans le vaste monde de la création martinienne. Y pénétrer de la main de Silvia Pandelescu sera, pour eux, tout un privilège.

Sobre la historia de la enseñanza del francés a hispanohablantes*

Manuel Bruña

Universidad de Sevilla

mbruna@us.es



Nos ha parecido necesario reseñar esta obra, además de por el interés de su contenido, para contribuir a evitar que pase desapercibida a la atención de quienes se interesan por la historia de la enseñanza del francés a los hispanohablantes. Su título, *Historia de las ideas lingüísticas. Gramáticos de la España meridional*, podría llevar a creer que los siete capítulos que la componen se ocupan únicamente de la reflexión efectuada en el pasado sobre la lengua en general o la lengua española en particular. Tal es el caso de tres de esos capítulos, en efecto. Los cuatro restantes, en cambio, sin dejar de situarse en el ámbito de la historia de las ideas lingüísticas, versan directamente sobre algún aspecto relacionado con la historia de la enseñanza de la lengua francesa en España.

No debe llevar a engaño tampoco la segunda parte del título de la obra: *Gramáticos de la España meridional*. Pese a ser exacto, el libro trata ante todo sobre lo que indica la primera parte del título, o sea, sobre la historia de las ideas lingüísticas. En general, esta viene ilustrada, ciertamente, con las reflexiones y prácticas de

* A propósito de la obra de Antonio Martínez González (ed.), *Historia de las ideas lingüísticas. Gramáticos de la España meridional* (Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009, 200 páginas, ISBN: 978-3-631-59689-0).

gramáticos que nacieron o ejercieron en Andalucía y territorios vecinos desde el siglo XV al XIX; pero son autores cuya actividad trasciende el marco geográfico que justifica su inclusión en esta obra. Así, por poner algunos ejemplos, Antonio del Corro (1527-1591), aunque sevillano, no editó obra alguna en España; y el también sevillano Mario Méndez Bejarano (1857-1931) o el gaditano Eduardo Benot (1822-1907), aunque ejercieran un tiempo en el Sur, pronto desarrollaron desde Madrid una actividad lingüística, intelectual y política que repercutió en todo el ámbito territorial español. Por lo demás, en el completo panorama histórico que ofrece el primer capítulo de la obra («La Gramática y la enseñanza de la lengua española hasta el siglo XIX», de Antonio Martínez González, pp. 13-64), el importante espacio reservado al andaluz Antonio de Nebrija (1441-1522) o las alusiones a otros sureños, como el murciano Ambrosio de Salazar (1575-1643), no son óbice para que el autor se remonte a los antecedentes grecorromanos y a la enseñanza en Europa durante la Edad Media antes de ocuparse de las gramáticas del español surgidas en los siglos posteriores, débanse estas a autores de proveniencia meridional o no. Este capítulo inicial constituye, por ello mismo, una magnífica presentación del marco histórico, del devenir de las ideas lingüísticas, en que conviene encuadrar a los gramáticos en torno a los que giran los demás capítulos de la obra.

El primero de los capítulos relacionados particularmente con la historia de la enseñanza del francés es el que ocupa el tercer lugar en la obra (pp. 83-115), con el título de «Las *Reglas gramaticales* de Antonio del Corro: cómo enseñar / aprender una lengua extranjera en el siglo XVI». Su autor, Javier Suso López, remite a otros estudios para todo lo relativo a la agitada vida y la producción de temática religiosa de A. del Corro, lo que le permite centrarse en su obra gramatical, las *Reglas gramaticales para aprender la lengua española y francesa* (Oxford, 1586). Ahora bien, a diferencia de quienes han visto ante todo en las *Reglas* una fuente de información sobre el estado del español en el siglo XVI, lo que principalmente ocupa a J. Suso es su análisis desde un punto de vista lingüístico-pedagógico, es decir, su contextualización en «la corriente que surge en el siglo XVI de gramáticas pedagógicas para aprender la(s) lengua(s) extranjera(s)» (p. 85); o dicho de otro modo, su carácter de «útil de aprendizaje del español / francés como lengua extranjera» y su «inserción dentro de una mentalidad y un modo de hacer de la época» (p. 87). Para ello, J. Suso comienza por pasar revista a toda una serie de cuestiones, tratadas de modo denso y muy documentado: cómo contribuye a la proliferación de las gramáticas de lenguas vernáculas la perspectiva de enseñarlas como lenguas extranjeras, cómo se concebía en el XVI la relación entre *arte* y *uso* en la enseñanza-aprendizaje de lenguas, qué ideas clave presiden la composición y la estructura de las *Reglas*, qué papel juega en ellas el aprendizaje de las letras (grafemas-fonemas)... Gracias a ello, J. Suso logra presentar

una visión diferente de la obra de A. del Corro, opuesta a veces expresamente a la que habían sostenido previamente otros estudiosos. Finalmente, en el último gran apartado del trabajo J. Suso expone cuáles eran y en qué consistían los modos de enseñar lenguas en el siglo XVI, es decir, según su terminología, el método práctico, el método regular y el método ecléctico. Su objetivo, naturalmente, es el de encuadrar a A. del Corro en uno de ellos: la visión que tiene este de las lenguas vernáculas como conjuntos sometidos a reglas le lleva a concebir su aprendizaje conforme a un modo racional, es decir, conforme al modo regular. Pero ciertas contradicciones en la composición de las *Reglas* pueden considerarse igualmente como un intento de poner en práctica un método ecléctico, o sea, un método mejor adaptado al aprendizaje de lenguas extranjeras al completar la adquisición por reglas con la adquisición por el uso.

Javier Suso López es igualmente el autor del capítulo sexto: «Apuntes para una historia de la enseñanza de la lengua francesa en España» (pp. 161-170). La gran documentación de que hace gala el autor en el capítulo tercero, que acabamos de comentar, es una característica esencial de este otro. El pensar tan solo en redactarlo, por lo demás, así lo requería. J. Suso presenta aquí un panorama de los estudios que se han llevado a cabo en un campo de investigación cuya andadura aún no es larga; nos referimos al que indica el título: la historia de la enseñanza del francés en España. Empieza recordando a los dos ya lejanos pioneros que abrieron el interés por este tipo de estudios: Joaquín López Barrera, en el primer cuarto del siglo XX, y Gonzalo Suárez Gómez, en 1956 y 1961. Presenta luego al grupo de investigadores que, desde finales de los años ochenta, dieron nuevo impulso en España a estas investigaciones. Tras clasificar sus publicaciones por ámbitos temáticos, el autor augura el futuro desarrollo de estos estudios mediante el paso a una segunda fase de profundización en lo ya descubierto y de presentación global de los datos ya disponibles. Como siempre que se traza un panorama como este, puede echarse de menos algún trabajo y quizá alguno que aparece pudiera juzgarse mejor situado en otro de los apartados clasificatorios establecidos por el autor. Pero, por encima de ello, la recopilación de estudios que aquí se ofrece nos parece de lectura imprescindible para quien desee iniciarse en este tipo de investigaciones. Una pregunta se nos ocurre, no obstante, respecto a su selección de trabajos: ¿forma parte la historia de la lexicografía bilingüe francoespañola de la historia de la enseñanza del francés en España? El autor parece no haberlo considerado así dada la ausencia de trabajos referidos a ese ámbito en su repertorio. Pero la cuestión merece reconsideración para el futuro. Ciertamente no todos los diccionarios bilingües son herramientas de aprendizaje, pero muchos de ellos lo son sin ningún género de duda; los autores de gramáticas y los de diccionarios bilingües eran a menudo los mismos y concebían su producción como un conjunto

formativo completo; las gramáticas remiten a menudo a los diccionarios para la adquisición del léxico; las nomenclaturas temáticas –que también son obras lexicográficas– se destinaban primordialmente a quienes aprendían idiomas... Aunque pueda acertadamente sostenerse, por consiguiente, que la historia de la lexicografía bilingüe y la de la enseñanza del francés son campos diferentes, sus zonas de intersección son tan amplias que tampoco pueden verse como completamente ajenos el uno al otro.

Otro de los capítulos del libro especialmente relacionado con la historia de la enseñanza de la lengua francesa en España es el séptimo y último: «Mario Méndez Bejarano y la enseñanza del francés a finales del siglo XIX en Andalucía» (pp. 171-200), de María Eugenia Fernández Fraile. Tras consignar los datos biográficos de este profesor, intelectual y político, la autora expone cuál era la presencia y la orientación metodológica previstas por la legislación educativa española para la enseñanza del francés entre 1876 y 1900, lo que le permite dar cuenta del grado de adaptación a ella que observaron los diversos manuales compuestos por Méndez Bejarano. El grueso del trabajo está dedicado precisamente al análisis pormenorizado de la estructura y los contenidos de esos manuales, lo cual lleva a la autora a considerar la obra global de este profesor como innovadora: aun sin reflejar un cambio tan radical como el que supondría la adopción del método directo, tampoco sigue la tónica general de los manuales de su época, barnizados de una capa de aprendizaje práctico de la lengua extranjera para adaptarse a las directrices ministeriales, pero fieles en realidad al enfoque predominante por entonces, o sea, al método gramática-traducción. Méndez Bejarano da prueba en sus manuales de estar al corriente de los adelantos de su época en la práctica didáctica, defiende la idea de que la enseñanza de lenguas vivas debe basarse en la práctica oral, adapta en gran parte los contenidos a esos nuevos principios, prepara, en suma, la transformación del método gramática-traducción imperante en su época en el método mixto de la primera mitad del siglo XX. Cabe destacar igualmente en este estudio la completa bibliografía que la autora recoge sobre la variada producción bibliográfica de Méndez Bejarano.

Otro de los gramáticos del XIX estudiados en esta obra es Eduardo Benot, mucho más conocido que Méndez Bejarano, no ya solo por la influencia que ejercieron sus obras en otros autores de manuales de lenguas vivas o por su prolongado protagonismo en la política española, sino también por su relevante papel en la historia de las ideas lingüísticas aplicadas al castellano. A él dedica Javier Villoria Prieto el capítulo quinto: «Innovación en la enseñanza de lenguas: el *Nuevo Método* de Eduardo Benot» (pp. 133-159). Aunque J. Villoria reserva al método fonográfico usado por E. Benot para enseñar la pronunciación inglesa la parte final de su trabajo, más de la mitad de este interesa en primer grado a los especialistas de la historia de la

enseñanza de la lengua francesa en España. E. Benot, en efecto, fue, desde mediados del XIX, el principal difusor en España del método Ollendorff para la enseñanza de lenguas vivas, adaptándolo a sendos manuales de francés, inglés, alemán e italiano para hispanohablantes. De todos ellos, los de francés fueron los primeros y los que más se reeditaron (hasta 1940), de ahí que hayamos leído con sumo interés tanto el esbozo de la biografía de E. Benot con que J. Villoria empieza su estudio, como la exposición de las características del método Ollendorff con que lo continúa y el apartado sobre las razones que arguye E. Benot en el prólogo de su manual de inglés (1851) para adaptar tal método al sistema educativo español.

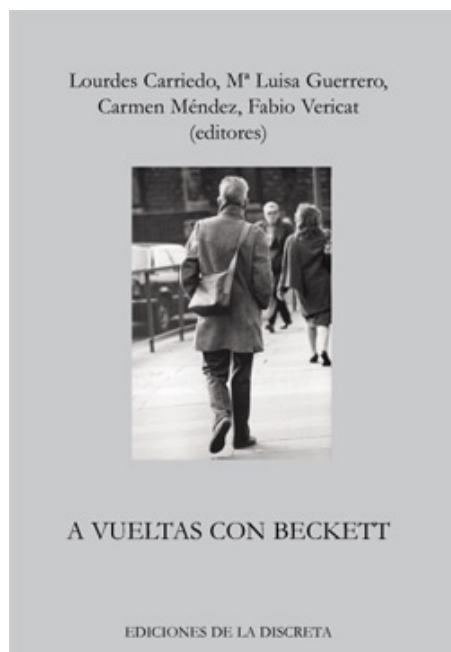
Otros dos estudios, ya no relacionados directamente con la historia de la enseñanza del francés en España, pero, evidentemente, atractivos para quien se interese por la historia de las ideas lingüísticas, completan esta obra: «Escuelas de gramática y retórica del Siglo de Oro en la España meridional» (capítulo segundo, pp. 65-81), de José María Becerra Hidalgo, y «Las ideas sobre el lenguaje del gramático almeriense Miguel Jiménez Aquino» (capítulo cuarto, pp. 117-132), de Antonio Martínez González. J. M. Becerra defiende la existencia, tras Nebrija, de una verdadera escuela meridional de gramática y retórica, una escuela que participa de temas y planes de estudio comunes y en la que se incluyen figuras tales como el Brocense (1523-1600), Jiménez Patón (1569-1640), Aldrete (1594-1657), Correas (1571-1631), etc. A. Martínez González, por su parte, recupera para la historia de las ideas lingüísticas a M. Jiménez Aquino (1862-1940) al sacar del olvido dos obras suyas, detalladamente comentadas: «Consideraciones acerca de la Gramática como ciencia» (artículo publicado en la *Revista de Almería* en 1884) y *Ensayos de Glosología. Análisis gramatical de la lengua castellana*, tratado gramatical publicado en Madrid en 1888.

A vueltas con Samuel Beckett*

José María Fernández Cardo

Universidad de Oviedo

cardo@uniovi.es



Ediciones de La Discreta añade a su colección «Bártulos» un nuevo volumen que hace el número 7 de sus publicaciones y que lleva por título *A vueltas con Beckett*, editado por Lourdes Carriedo, M^a Luisa Guerrero, Carmen Méndez y Fabio Vericat, las dos primeras profesoras de Filología Francesa y los dos siguientes profesores de Filología Inglesa de la Universidad Complutense. En la génesis de este libro está el coloquio celebrado en Madrid en marzo de 2007 con el atractivo título de *Las lenguas de Beckett*, auspiciado por los Departamentos de Filología Francesa e Inglesa II de la Complutense y el Instituto Francés de Madrid, con la colaboración de las Embajadas de Francia e Irlanda además del British Council. Dos embajadas, dos departamentos universitarios, dos instituciones de

ámbito internacional, una de habla inglesa y otra de habla francesa, respondieron a la llamada de las también dos responsables del encuentro, Martine Segonds-Bauer (a la sazón directora del Instituto Francés de Madrid) y Lourdes Carriedo; la dualidad parece, pues, inherente a un autor de las características de Beckett, que siempre produce la impresión de escaparse a la perspectiva única, instalado en el cruce de dos

* A propósito de la obra de Lourdes Carriedo, M^a Luisa Guerrero, Carmen Méndez y Fabio Vericat (eds.): *A vueltas con Beckett. Aproximaciones críticas en su centenario* (Madrid, Ediciones de La Discreta, col. «Bártulos», 2009, 362 páginas, ISBN: 978-84-96322-29-5).

lenguas en medio de un camino entre culturas que probablemente conduzca a la extenuación de todas ellas, las lenguas y las culturas...

Nada más acertado para un autor de estas características que la formulación titular elegida por los editores, *A vueltas con*, por lo que tiene de expresión sintética de la búsqueda, de la dificultad, del afán por aprehender una obra que avanza con paso firme y decidido a la vez que da la espalda al sentido, a contracorriente y sin embargo en paralelo, un poco más adelante o detrás, todo depende del lugar en que se halle apostado el observador (lector de novelas y poemas o/y espectador de teatro, porque la dualidad en materia genérica es también aquí un asunto que interesa sobremanera).

Samuel Beckett entra en la cultura literaria europea a mediados del siglo pasado, instalándose con firmeza en una línea precaria, pero no por ello menos constante y visible, de deconstrucción literaria que caracterizará el tercer cuarto del siglo XX en Francia, su país de acogida literaria. Beckett ha irrumpido en la literatura francesa de la mano de Les Éditions de Minuit; no es inútil en este caso la asociación correspondiente, por en exceso evidente, entre la trayectoria anterior del escritor y el nombre (también la historia) de la casa editorial, porque los dos vienen de la Resistencia, de la palabra a tientas que surge de las sombras. En efecto, en el mes de noviembre de 1950 Suzanne Beckett (él ha querido continuar en la sombra) presentaba a Les Éditions de Minuit tres manuscritos de su marido que otros editores habían rechazado, nada menos que *Molloy*, *Malonne meurt* y *L'Innommable*. La primera novela de este irlandés, que vivía en Francia desde 1938 y que desde el inglés se había pasado al francés como lengua de escritura, se publicará en 1951.

La casa editora aquel mismo año, bajo la égida de Jérôme Lindon, acababa de instalarse en la calle Bernard-Palissy (Saint-Germain-des-Prés) e iniciaba la aventura nueva que culminaría, al menos en lo que se refiere a la literatura, con la obtención de dos premios Nobel, precisamente el de Samuel Beckett en 1969 y el de Claude Simon en 1985¹. Decía Jean Ricardou que era en la editorial de Lindon donde se habían publicado en las décadas de los cincuenta y de los sesenta no solo las más atrevidas experiencias literarias (*le nouveau roman*), sino también los libros más controvertidos, y para muestra un botón: *La question* de Henri Alleg a propósito del escándalo de la tortura en Argelia. Entre aquellas publicaciones de la casa, la obra literaria de Beckett, atrevida y controvertida como ninguna, parecía especialmente predestinada al éxito: su afianzamiento definitivo no tardará en producirse, llega el año de 1953, cuando Roger Blin monta *En attendant Godot* en el teatro Babilonia, antesala de la

¹ A los amantes de la historia literaria no les pasará inadvertido el dato de que ellos dos son los últimos escritores publicados por una editorial francesa que obtienen el Nobel en lo que queda del siglo; Minuit habría terminado por imponerse a la competencia de Gallimard, a la que pertenecían Camus y Sartre; es bien sabido que con Le Clézio y el siguiente siglo las aguas volverán al cauce de Gallimard.

torre de la confusión entre las cincuenta lenguas del mundo a las que serían vertidos los diálogos de dos pobres vagabundos, Didi y Gogo.

La historia de la recepción española de la obra de Beckett se remonta a los últimos años de la década de los cincuenta, cuando se traducen *En attendant Godot*, *Fin de partie* y *Oh les beaux jours!* en un espacio de creación marcado por la censura de la época². Las singulares características del autor posibilitarían con el tiempo la aparición en España de versiones bilingües y hasta trilingües de algunos de sus textos, que además del castellano serían traducidos a otras lenguas peninsulares (catalán, gallego y euskera)³. Los estudios de traductología han encontrado en Samuel Beckett un autor de obligada referencia en su calidad de practicante de la autotraducción que ha contribuido «a revisar el criterio de una equivalencia de lengua a lengua por la de texto a texto»⁴.

A vueltas con Beckett, el libro objeto de la presente nota de lectura, da muestras de una particular fidelidad con relación a la praxis plurilingüe del escritor. Cada uno de los participantes en el volumen se ha expresado en la lengua que le ha parecido más conveniente: francés, inglés o español. Es bien sabido que una edición en la que se utilizan tres lenguas aumenta el trabajo de corrección que, a la vista del resultado, parece que los editores no han escatimado. Son 20 los textos-capítulo que han sido reunidos, si incluimos en el cómputo la Introducción (que contiene una guía para la lectura y un resumen de contenidos, ambos «discretamente» anónimos), que suponemos escrita a cuatro bandas y que lleva por título «Primera vuelta de tuerca», expresión metafórica ciertamente adecuada con respecto a la materia subsiguiente, que sin embargo crea una expectativa de sucesión ordinal no satisfecha con una segunda y una tercera vueltas de tuerca. Los títulos de los capítulos que vienen recuperan *A vueltas con* del título general para asociarlo sucesivamente al pensamiento, al lenguaje, al silencio, a los géneros y a los sentidos, con una sola infracción al modelo de formulación adoptado para encabezar las secciones: «A vueltas acompañado», que, por paradójico que resulte, da título en estricta soledad estructural a la sección quinta del volumen. Lamentaremos en un ejercicio de pura ironía, por aquello de no excluir la retórica del reproche canónico inherente al género de la reseña, que una sección de la obra tan importante no esté al nivel titular que se merece, ya que se trata de la sección dedicada a los otros, en definitiva al intertexto: Dante, Proust, Joyce, Gödel o

² Vid. Casado, Loreto (2009): «Beckett, Samuel», in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.): *Diccionario histórico de la traducción*. Madrid, Cátedra.

³ En diciembre de 1990 se celebró en la Universidad de Sevilla un *Primer Simposio Samuel Beckett*, organizado por Juan Bargalló Carraté y Francisco García Tortosa, en el que participaron profesores de las universidades de Málaga, Sevilla y Barcelona, y que dio lugar a la publicación *Samuel Beckett: palabra y silencio* (Sevilla, Padilla Libros, 1991).

⁴ Casado (2009, s.v.).

Eva Hesse. «Acompañado»: ¡una pena que un simple adjetivo rompa una poética titular tan bien pensada!

La «tuerca» en la práctica y en la imaginación al uso no deja de estar indefectiblemente asociada al tornillo, con cuya condición, por simple coherencia en el empleo de la metáfora, sería asociado el texto de Beckett. Cabe ahora, si nos empeñamos en seguir el juego, preguntarse por la longitud, la forma o el itinerario de este texto-tornillo que ha horadado los fundamentos del discurso literario de la modernidad hasta traspasarlos... En la imaginación de quien escribe estas líneas la trayectoria de este tornillo de largo recorrido se curva de tal modo que bien pudiera evocar la figura de la serpiente que se muerde la cola, allí donde la palabra del texto es capaz de confundirse con el referente, por no decir que acaba por hincarle el diente. Desde este punto de mira no es extraño, pues, que la hipotética segunda y tercera vueltas de tuerca en el volumen tengan que ver con el pensamiento y con el lenguaje. La sección I «A vueltas con el pensamiento» se abre con las reflexiones del prestigioso filósofo Alain Badiou, de inmediato seguidas por la problemática de la inserción de Beckett en la Historia, de la que se ocupa François Noudelmann para concluir de forma lapidaria en los límites de la paradoja: «Achever le XX^e siècle, c'est penser en lui les versions infinies de la fin. Loin des satisfactions du passé commémoratif, Beckett donne à écouter la sédimentation des voix qui murmurent sans fin» (p.40). A propósito del lenguaje y de las lenguas de Beckett Bruno Clément termina por reivindicar la necesidad de una edición bilingüe para sus obras completas: publicar solo una de las versiones del texto sería ignorar la otra y desfigurar la obra.

Además de las reflexiones filosóficas y de las reivindicación aludidas, lo cierto es que cada uno de los textos-capítulo recogidos en el volumen da una nueva vuelta de tuerca a la obra de Beckett: Dante y la ineludible pareja Proust–Joyce se relacionan con Beckett en los trabajos de Violeta Díez-Corrалеjo, Karine Germoni y Beatriz Villacañas; el intertexto en sentido amplio, más allá de los lenguajes literarios *strictu sensu*, es objeto de consideración en las contribuciones al volumen de Itzhak Goldberg (artes plásticas), Francisco González, que se ocupa de las matemáticas y el teorema de la indecibilidad de Gödel-Godot, mientras que Ronam McDonald se adentra en los estudios irlandeses dedicados a Beckett.

Algunos textos singulares de Beckett son objeto de novedosas lecturas: este es el caso de *Souffle* a cargo de Francisco Torres, de la relación de la estética de la omisión y la pintura en *Come and Go* realizada por Ana Fernández-Caparrós o del rastreo de las filosofías en *Molloy* de José Manuel Losada Goya. La vuelta de tuerca desde la perspectiva de los géneros (entre la novela y el teatro, entre el teatro y la poesía) ocupa un lugar central en los trabajos de Marie-Claude Hubert y de Lourdes Carriedo, au-

tora así mismo de una reciente monografía publicada en España sobre Beckett⁵. De los problemas del lenguaje beckettiano, además del citado B. Clément, escriben Robert Harvey y Carmen Méndez (sobre el nihilismo encarnado en el cuerpo como prisión estática, el lenguaje del ser humano encerrado en el habitáculo craneal). La dimensión audiovisual, más allá de la percepción solo lectora, constituye por ahora la última de las vueltas de tuerca con que se cierra el volumen: de la mano de Anne-Cécile Guilbard («Au centre incessant de *Quand*»), Fabio L. Vericat («Dramatized vivisections of somatic experience: Beckett's media experiments in audiovisual dissociation») y Miguel Ángel Vázquez Medel («*Esse est percipi: Film* y los lenguajes visuales de Beckett»).

La publicación del volumen *A vueltas con Beckett* constituye sin duda una de las contribuciones más importantes de entre las realizadas a este lado de los Pirineos sobre la obra de un autor esencial en la literatura europea de la segunda mitad del siglo XX. A partir de ahora los estudiosos de Beckett contarán con un volumen ineludible de referencia en toda bibliografía que se precie de completa sobre el autor de *En attendant Godot* y de *Molloy*.

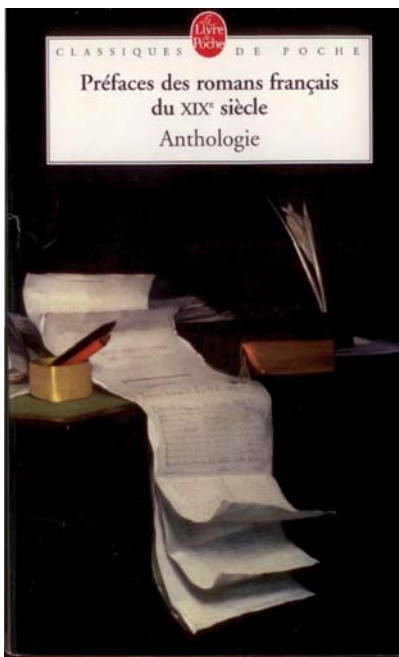
⁵ *Esperando a Godot* (Madrid, Síntesis, 2007).

L'histoire du roman dix-neuviémiste à travers les préfaces d'auteur*

Marta Giné Janer

Universitat de Lleida

mgine@filcef.udl.cat



On sait que le roman, au XIX^e siècle, va acquérir ses droits de cité. Une manière, pour les auteurs, de se donner de la légitimité (et de faire peau neuve des accusations d'immoralité ou de frivolité qui poursuivent encore le roman), c'est d'écrire une préface éclatante qui précède leur œuvre. Une préface qui peut aussi présenter le roman, certes, mais elle est, avant tout, une théorie sur le roman en tant que genre, dans la plupart des cas.

Ainsi, la lecture des différentes préfaces des grands romans du XIX^e siècle constituent, à nos yeux, une histoire du roman écrite par les écrivains eux-mêmes. Mais il n'est pas aisé de se procurer toutes ces préfaces. A cette difficulté répond l'œuvre que nous commentons aujourd'hui. Jacques Noiray, bien connu par les spécialistes du

roman de la seconde moitié du XIX^e siècle, professeur émérite de l'université de Paris-Sorbonne, a réuni les préfaces d'*Atala* (préface de la première édition et lettres publiées dans *Le Journal des débats* –31 mars 1801– et dans *Le Publiciste* –1^{er} avril 1801), de *Delphine* (1802), d'*Oberman* (1804), d'*Adolphe* (préface de la seconde édition ou *Essai sur le caractère et le résultat moral de l'ouvrage* en 1816 et Préface de la troisième édition en 1824), de *Cinq-Mars* (*Réflexions sur la vérité dans l'art*. Préface: 1827),

* À propos de *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*. Anthologie établie, présentée et annotée par Jacques Noiray (Paris Le Livre de Poche, coll. Classiques de poche, n° 21034, 2007, 448 pages. ISBN: 978-2-253-08242-2).

d'*Armance* (Avant-propos: 1827), de *Scènes de la vie privée* (Préface et note de la première édition: 1830), de *La Peau de chagrin* (Préface de la première édition: 1831), de *Notre-Dame de Paris* (Préface de 1831 et Note ajoutée à l'édition définitive de 1832), d'*Indiana* (Préfaces des éditions de 1832 et de 1842, Notice de 1852), de *Volupté* (1834), du *Père Goriot* (Préface de la première édition Werdet: 1835), de *Mademoiselle de Maupin* (1836), de *Lucien Leuwen* (Première, Deuxième, Troisième préface et Chapitre I: 1836), d'*Une fille d'Ève* (Préface de la première édition: 1839), de *Lélia* (Préface: 1839), de *La Mare au diable* (L'auteur au lecteur de 1846 et Notice de 1851), de *La Comédie humaine* (Avant-propos: 1842), de *François le Champi* (Avant-propos: 1847-1850), des *Œuvres illustrés* (Préface: 1851), de *Consuelo* (Notice: 1855), de *L'Enfermée* (Préface de la deuxième édition: 1858), des *Misérables* (Préambule: 1862), de *Germinie Lacerteux* (Préface: 1864), d'*Une vieille maîtresse* (préface: 1865), de *Thérèse Raquin* (Préface: 1868), de *La Fortune des Rougon* (Préface: 1871), des *Diaboliques* (Préface: 1874), de *René Mauperin* (Préface: 1875), de *L'Assommoir* (Préface: 1877), de *La Fille Élisa* (Préface: 1877), des *Frères Zemganno* (Préface: 1879), de *La Faustin* (Préface: 1881), de *Chérie* (Préface: 1884), de *Pierre et Jean* (Étude sur le roman: 1888), du *Disciple* (À un jeune homme: 1889), *Examen des trois romans idéologiques* (1891) et d'*À rebours* (Préface: 1903).

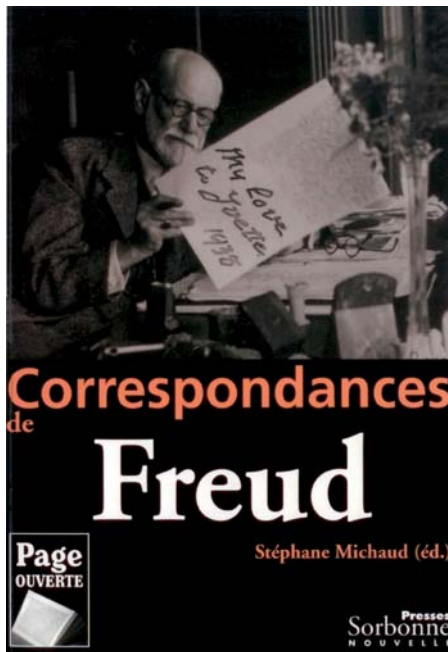
Ainsi donc, les écrivains les plus importants du siècle (depuis Chateaubriand et jusqu'à Barrès) exposent, aux yeux du lecteur, leurs théories, leurs combats et polémiques à propos de l'art, de la littérature, des idéologies dix-neuviémistes. Jacques Noiray fait précéder chaque texte d'une introduction qui éclaircit les données les plus significatives des différentes préfaces. En plus, une présentation générale, au début du volume, étudie d'un point de vue diachronique les apports des préfaces qui suivent: il montre bien comme ces textes ont conservé l'histoire d'un genre et la pensée de tout un siècle. Un choix bibliographique clôt le volume. Nous ne pouvons que le conseiller à tous ceux qui s'intéressent à la littérature française du XIX^e siècle.

Correspondances à fins scientifiques*

Marta Giné Janer

Universitat de Lleida

mgine@filcef.udl.cat



On sait bien que l'une des spécialités et des passions de S. Michaud est la critique littéraire à fondement psychanalytique. Outre plusieurs articles dans ce domaine, il a traduit la correspondance entre Lou Andreas-Salomé et Anna Freud (*À l'ombre du père. Correspondance, 1919-1937*, Hachette Littératures, 2006) et a organisé un colloque (dont voici les *Actes*) sur la traduction et ses rapports à l'analyse freudienne à l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance du fondateur de la psychanalyse.

Pour S. Michaud, la correspondance est pour Freud l'un des laboratoires de la réflexion scientifique. Ainsi, l'épistolaire freudien convoque simultanément comparatistes, traducteurs et analystes... Des disciplines et des chercheurs qui restent séparés, habituellement, se sont re-

trouvés à la Maison de l'Amérique latine et à la Sorbonne, pour les journées du colloque.

Les *Actes* donnent la parole aux éditeurs de Freud: M. Molnar: «État présent des correspondances freudiennes». Puis, aux traducteurs de la correspondance de Freud: F. Cambon: «Sigmund Freud et Karl Abraham: une correspondance entre Vienne et Berlin»; O. Mannoni: «Freud et Eitingon: «Les rouages de la machinerie psychanalytique»; J. Dupont: «L'humour dans la correspondance Freud-Ferenczi» et C. Nachin: «La correspondance Freud-Rank, en lien avec Ferenczi et le Comité».

* À propos de l'œuvre de Stéphane Michaud (éd.), *Correspondances de Freud* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. «Page ouverte»), 2007, 182 pages. ISBN: 978-2-87854-407-7.

Dans toutes ces contributions on voit bien comme les pouvoirs de la langue mobilisent la psychanalyse...

Puis, c'est à Anna Freud, la fille cadette du fondateur de l'analyse, que reviennent les contributions: I. Meyer-Palmedo examine, dans «La correspondance entre Freud et sa fille Anna», les relations entre le père et la fille, l'indépendance de caractère de la cadette et nuance plus d'un cliché ou idée reçue sur la base des documents existants; S. Michaud, dans «Naître à soi: Lou Andréas-Salomé conseillère d'Anna Freud», s'intéresse à la part que prend Lou dans cet épanouissement familial qu'elle favorise.

H. Michaud, pour sa part, en analyste, étudie (dans «Correspondance pour Londres») l'ultime étape de la pensée freudienne; elle constate que celle-ci renoue avec les origines de la famille... et avec la hantise de la paternité (à associer, chez Freud, aux destins de l'identité chez Shakespeare et Moïse).

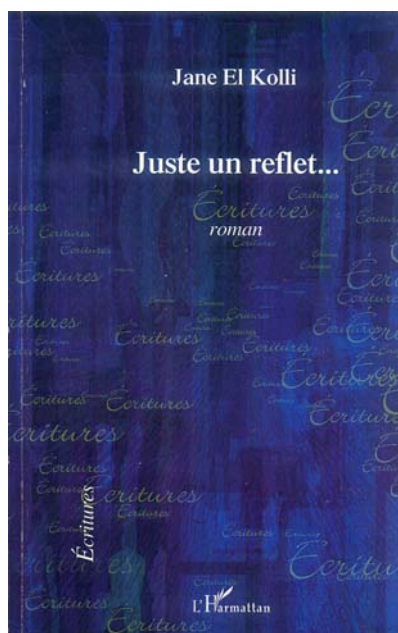
En guise de conclusion, Michel Deguy, en poète et en philosophe, constate les déplacements et les renouvellements que la psychanalyse opère et déploie dans la conscience française depuis les années soixante.

L'espace d'une altérité fondamentale*

Ana Soler

Universidad de Zaragoza

asoler@unizar.es



Maria¹, la protagoniste de *Juste un reflet...*, premier roman de Jane El Kolli, est une jeune femme d'origine allemande, désireuse d'enterrer un passé lié à la terreur et à la violence. Rescapée des bombardements alliés sur sa ville durant la deuxième guerre mondiale, elle décide de rompre définitivement avec sa communauté d'origine, « flouée des promesses d'un monde idyllique [...] par un pouvoir dont la perversion n'a semé que la haine et l'effroi » (p. 127). Son monde a éclaté en morceaux dans sa jeunesse et son existence ultérieure se présente comme une reconstruction de son univers personnel, car « le nationalisme allemand a dévoyé [s]a vie, l'a rendue superflue » (p.

* À propos du roman de Jane El Kolli: *Juste un reflet...* (Paris, L'Harmattan, coll. «Écritures», 2008; 155 pages; ISBN: 978-2-296-06420-1).

¹ Son nom ne sera révélé qu'une fois, transformé par Tamilla sous la forme maghrébine de «Meriem» (p. 43). Cette absence d'identification des héros constitue un leit-motiv dans le roman. Le lecteur ne connaîtra l'identité ni de la narratrice, ni du protagoniste masculin ni de la co-épouse. Interrogée sur ce point, Jane El Kolli explique qu'elle a voulu spontanément reproduire la coutume qui veut que dans les milieux traditionnels, l'épouse ne parle de son mari qu'à la troisième personne. Quant à l'instance narrative et à la deuxième femme, elle affirme avoir voulu les limiter à leur fonction dans la trame, sans plus. À notre avis, en évitant de descendre dans l'arène du particulier, ce processus scripturaire concède au récit une portée plus généralisante, et cette histoire s'érige comme parangon d'alliance harmonieuse entre individus de culture et mœurs différentes.

144). L'abandon de cet espace hostile² la mènera à la prise de conscience de l'altérité fondamentale qui régentera sa destinée. Héroïne d'une histoire singulière et épique, cette femme va réveiller l'intérêt et la fibre protectrice de trois de ces compatriotes ainsi que de la narratrice³, toutes disposées à la sortir, même malgré elle, d'une situation qu'elles jugent indigne à la condition féminine.

Le désir de «cerner son itinéraire et de le mettre en écriture» (p. 20) constitue l'objectif de l'instance narrative à la première personne. Sa narration débute avec la rencontre fortuite de Maria dans un petit village de la Kabylie, pour remonter ensuite à travers deux flash-back successifs dans le passé des héros. La première analepse retrace la rencontre entre Maria et son mari durant les derniers souffles de l'Allemagne nazie. La jeune fille apparaît blottie au fond des décombres d'une ville détruite par les raids aériens. Un homme d'origine maghrébine, mobilisé par l'armée française et donc potentiellement son ennemi, lui vient en aide. La deuxième analepse nous plonge alors dans l'enfance du protagoniste sur son sol natal, où il s'investissait à soigner les chats victimes des exercices de tirs des enfants du village. Apeurés, blessés et sans forces, ceux-ci d'abord se méfiaient de lui, mais, à force de patience et d'amour, il parvenait cependant à les amadouer et à les sauver d'une mort certaine. Il va reproduire ces mêmes gestes avec Maria, traquée et sans défense au sein de cet univers adverse. Leurs relations illicites se placent sous le signe de la fraternisation avec l'ennemi. Ils illustrent un parfait exemple de métissage de cultures où les rapports entre individus passent outre les relations supranationales, ô combien instables! En effet, cet homme d'origine maghrébine enrôlé dans l'armée française lutte pour un pays qui s'affrontera au sien quelques années plus tard, puisque nous sommes à la fin de la seconde guerre mondiale et qu'en 1954 éclatera la guerre d'Algérie.

L'itinéraire existentiel des deux protagonistes s'érige comme un modèle d'intégration harmonieuse au milieu –après leur mariage, ils résideront en Allemagne, en France et au Maghreb–, grâce à l'intensité de leur amour. Le message d'espoir transmis par *Juste un reflet...* exalte précisément ce sentiment demeuré inébranlable, inaltérable aux vicissitudes externes. Déjà, lors de son arrivée au village, Maria «avait l'intime conviction que leur individualité s'était effacée, pour se recomposer dans une unité qui ferait que leur union s'écoulerait comme un fleuve, au cours inéluctable jusqu'à la mer» (p. 34). Indifférents aux avatars, ils partagent une relation épanouie, dotée d'une «complicité permanente» et d'une «tendresse partagée», (p. 39). C'est

² Cette note de lecture s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche intitulé «*Locus horribilis*. Los espacios hostiles en la narrativa francesa y francófona» parrainé par le Ministère des Sciences et de l'Innovation du Gouvernement espagnol (Référence: FFI 2009-08861).

³ Son origine n'est point spécifiée dans le roman. L'auteure nous a confié à ce propos: «je la vois comme moi, algérienne, algéroise, française, faisant partie de cette minorité de pieds-noirs de culture occidentale, viscéralement attachée à cette terre malgré toutes les douleurs qu'elle a engendrées, et aussi aux valeurs de la France des lumières».

pourquoi Maria fait fi du feu croisé où elle se trouve et trace son propre destin, symbolisé comme le souligne Gilbert Durand par le métier à tisser⁴. D'une part, elle fait l'objet des remarques des femmes autochtones, qui poursuivent son renoncement définitif à ses racines occidentales et sa soumission aux normes et traditions de la société arabo-musulmane. D'autre part, les clientes étrangères vont tenter, arguant précisément son origine, de la convaincre d'abandonner le village et de mettre fin à une condition qu'elles jugent pernicieuse et humiliante car elle suppose «un exemple de stigmatisation du statut d'infériorité de notre sexe» (p. 106).

Mais, Maria va se montrer à tout moment maîtresse de sa propre existence et par un processus d'inversion maligne, cher à Michel Tournier, elle va convertir une conjoncture délicate et embarrassante en une situation de félicité familiale et sociale. Son plan, longuement médité, fait preuve de la grande lucidité de l'héroïne, comme le souligne la présentation analytique qu'elle réalise de celui-ci devant son mari incrédule. Son refus d'enfanter, par peur que son enfant vive ce qu'elle a vécu s'interprète dans le village comme une insurrection envers les «règles de l'esprit des forces de la création» (p. 58). Pour éviter à son époux de pâtir des conséquences de ce non-respect de l'obligation d'assurer «la continuité du cycle de la vie ancestrale» (p. 59) Maria lui conseille de prendre une seconde épouse pour concevoir un héritier. En fait, elle ne sacrifie pas leur relation, comme il le lui reproche, elle désire uniquement une « transformation » de celle-ci (p. 65). Pour ce, elle établit trois catégories d'amour dispensées aux personnes impliquées par son dessein: elle se réserve l'amour Sagesse, la nouvelle épouse jouira de l'amour Énergie et lui de l'amour Vie. (p. 70). L'amour Sagesse se sustente sur la conservation de l'affection et de la tendresse de son mari, qui, pour Maria, constituera à jamais le pilier porteur de son âme. En s'affranchissant de tout contact charnel, ce sentiment amoureux se reconvertit pour elle en une quête intérieure, en harmonie avec la nature. L'amour Énergie réservée à «l'Autre» a partie liée avec la vigueur de donner la vie, avec la «force primordiale de cohésion» (p. 71). L'amour Vie représente l'intelligence, l'harmonie. Sa résolution du conflit démontre sa culture⁵ et sa fine intelligence. En officialisant «une séparation de corps» (p. 135) avec son mari, Maria évite toute rivalité éventuelle entre elle et la co-épouse. Elle concède à cette dernière, la passion amoureuse, pour mener quant à elle, une conduite d'ordre plus spirituel.

La polygamie s'érige donc comme une solution qui amène le consensus des parties impliquées: la famille assure sa descendance, les villageoises voient la sauvegarde des traditions sociales et morales et les étrangères, à la lecture des données de leur questionnaire, se convainquent que Maria n'a nul besoin de leur réconfort. Cette nouvelle disposition s'avère également bénéfique pour les trois personnes directement

⁴ «Les instruments et les produits du *tissage* et du *filage* sont universellement symboliques du devenir»: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984 (1^{ère} éd. 1969), p. 369.

⁵ Elle connaît très bien Goethe, et se montre capable de réciter des vers de Rilke ou de Shiller (p. 124).

concernées par «la décision» (p. 57). Le bon choix de la deuxième femme et la naissance de l'héritier mâle rapportent à Maria la satisfaction de voir ses vœux exaucés. De plus, sa solitude délibérée lui procure la paix nécessaire pour mener à bien ce repliement sur soi auquel elle aspire. Pour la jeune maman, cet arrangement lui rapporte la fin de son célibat et l'atteinte de son statut de mère d'enfant mâle, sauf-conduit convoité par la femme maghrébine rurale. Elle voit ainsi assurée sa sécurité existentielle et matérielle. Quant au mari, à travers ce fils, il parvient à accomplir sa personnalité sociale. Donc, ce que d'aucuns peuvent juger de l'extérieur comme une dislocation de l'équilibre initial implique pour la protagoniste une remise en ordre, où chacun trouve son bonheur. Bien que son état semble assimilé à «l'expression de la faiblesse la plus totale», Maria se révèle devant ses compatriotes allemandes «dotée d'une force inouïe» (p. 121) qui découle de la sérénité et de l'équilibre atteints.

*Juste un reflet...*⁶ encense donc la figure féminine dans chacune de ses pages. L'écriture pratiquée au sein du récit par la narratrice et par Maria suppose déjà un gage de cette hégémonie: la prise de parole demeure ô combien significative dans le monde maghrébin! Le fait que le mari soit, *motu proprio*, le fournisseur des petits carnets où la protagoniste épanche son besoin de dire, de créer, souligne cette suprématie concédée à la femme. L'époux, seul personnage masculin du livre, par sa liberté et son comportement⁷, favorise l'épanouissement de Maria. Son acceptation du plan s'interprète comme un acte d'amour envers elle. Son refus lui aurait valu sa perte définitive. En cédant à sa requête, il s'assure au moins sa présence à ses côtés, même si cette cohabitation est uniquement d'ordre spirituel. Une histoire d'amour originale dans l'actuel espace littéraire maghrébin!

⁶ Le titre sous-entend le complément du nom «de lune». Jane El Kolli justifie ainsi son choix: «Dans les sociétés méditerranéennes et ailleurs peut-être, la lune est un symbole de féminité et de fécondité. Dans de nombreux chants anciens la lune apparaît fécondée par le soleil pour donner naissance à la terre. Mon héroïne qui est une femme stérile ne pouvait être qu'un reflet de lune sur le ruisseau de montagne qui emportait sa vie».

⁷ Il défend à outrance la liberté de celle-ci pour vivre comme elle l'entend sans suivre les diktats de la tradition, car affirme-t-il «la tradition, pour moi, c'est la vie des morts» (p. 67). Il l'appellera toujours Maria refusant la transformation maghrébine de son prénom. Lorsqu'elle revêt la robe traditionnelle, cette attitude le surprend et il ne montre aucune satisfaction personnelle. Lorsqu'elle lui propose de prendre une deuxième femme pour avoir un héritier il finit par abdiquer, malgré sa révolte et son désaccord, par peur de la perdre définitivement. Son couple représente pour lui la complétude totale: «Il continuait d'affirmer que son idéal inconscient ou intime ne coïncidait absolument pas avec les idéaux collectifs du village, qu'il ne désirait pas d'enfant» (p. 69).

Noticias de la APFUE

§ Próximos congresos y encuentros científicos patrocinados o promovidos por miembros de la APFUE

- XIX Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. *Tiempo: texto e imagen*.
Universidad Complutense de Madrid, 21-23 de abril de 2010
<http://www.ucm.es/info/francesa/apfue/>.
- Coloquio internacional *Marcadores del discurso en las lenguas románicas: un enfoque contrastivo*.
Universidad Complutense de Madrid, 5-7 de mayo de 2010.
<http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/coloquioMarcadores.htm>.
- Coloquio Internacional Multidisciplinar *Historias de viajes*.
Jerez de la Frontera, 1-3 de junio de 2010.
http://www2.uca.es/escuela/emp_je/historias_viajes/index.html.
- Col·loqui Internacional *Antonin Artaud*.
Universitat Autònoma de Barcelona, 17-19 de junio de 2010.
<http://hipatia.uab.cat/gres/planes/pub/artaud.asp?cepigraf=90&menuidioma=fr>.
- *Deuxième Congrès Mondial de Linguistique Française (CMLF2010)*.
Nueva Orleans (EE.UU.), 12-15 de julio de 2010.
<http://www.ilf.cnrs.fr>.
- Colloque International *ComplémentationS*.
Universidade de Santiago de Compostela, 20-23 de octubre de 2010
<http://complementations.blogspot.com/>.
- IX Coloquio Internacional de Lingüística Francesa.
Universidad Autónoma de Madrid, 24-26 de noviembre de 2010.
<http://www.meetandforum.net/CILF/>.

§ Nuevas publicaciones de miembros de la APFUE*

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Alfredo: *Nuevas tecnologías para la clase de Francés Lengua Extranjera: teoría y práctica*. Madrid: Quiasmo editorial, 2009. 212 pp. + CD-rom. ISBN: 978-84-937191-3-5.
- ARREGUI BARRAGÁN, Natalia: *AprenHendiendo al leer: Eduardo Mendoza y la Traducción Literaria (un manual para el traductor novel)*. Granada: EUG, 2009. 243 pp. ISBN: 978-84-338-5009-6.
- BARRAUD, Cécile: «*La Revue Blanche*», *une anthologie*. Avant-propos d'Éric Marty. París: Éditions Manucius, 2010. 136 pp. ISBN: 978-2-84578-112-2.
- BUGNOT, Marie-Ange: *Le discours touristique ou la réactivation du locus amœnus*. Granada: Comares (col. Interlingua), 2009, 165 pp. ISBN: 978-84-9836-592-4.
- CHRAÏBI, Aboubakr & Carmen RAMIREZ (dir.): «*Les Mille et une nuits*» *et le récit oriental en Espagne et en Occident*. París: L'Harmattan (coll. Approches littéraires), 2009. 478 pp. ISBN: 978-2-296-10240-8.
- CÓMITRE NARVÁEZ, Isabel: *Traducción y Publicidad interactiva. La promoción bilingüe de Paradores de Turismo*. Málaga: Encasa Ediciones y Publicaciones, 2010. CD-rom. ISBN: 978-84-95674-55-5.
- CURELL AGUILÀ, Clara: *Diccionario de galicismos del español peninsular contemporáneo*. Prólogo y supervisión de André Thibault. Estrasburgo: Éditions de Linguistique et de Philologie (coll. Bibliothèque de Linguistique Romane, 5), 2009. 523 pp. ISBN: 978-2-9518355-4-X.
- DELGADO CABRERA, Arturo: *Burguesas transgresoras. Crimen y castigo de las adúlteras*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2009. 112 pp. ISBN: 978-84-96846-25-8.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada & Estrella DE LA TORRE [dir.]: *Francofonía, 18 (Littérature d'enfance et de jeunesse. Miscellanées)*, 2009.
- DIDEROT: *El padre de familia. De la poesía dramática*. Edición y traducción de Francisco Lafarga. Madrid: Asociación de Directores de Escena (col. «Literatura dramática, 77»), 2009. 255 pp. ISBN: 978-84-92639-02-1.
- DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, Francisco: *Huysmans: identidad y género*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (col. Humanidades, 74), 2009. 523 pp. ISBN: 978-84-7733.141-4.

* Únicamente se relacionan aquí los libros y monográficos de revistas cuya publicación nos han dado a conocer sus autores o las editoriales.

- DONAIRE, María Luisa: *La place de l'adjectif dans les stratégies énonciatives*. Li-moges: Éditions Lambert-Lucas, 2009. 174 pp. ISBN: 978-2-35935-001-2.
- DUBROCA GALIN, Danielle (coord.): *Traducir y vender. Estrategias para la inter-comprensión cultural*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2009. 196 pp. ISBN: 978-84-936954-3-9.
- GATTI, Armand: *La pasión del general Franco*. Introducción y traducción de Miguel Ángel López Vázquez y M^a Ángeles González Fuentes. Oviedo: Editorial KRK, 2009. 160 pp. ISBN: 978-84-8367-219-8.
- GATTI, Armand: *Muerte-Obrero*. Traducción de Miguel Ángel López Vázquez y M^a Ángeles González Fuentes. Oviedo: Editorial KRK, 2009. 45 pp. ISBN: 978-84-8367-225-9.
- GOURNAY, Marte de: *Igualtat entre els homes i les dones. Greuge de les dones*. Traducció de Lúdia Anoll. Martorell: Adesiara editorial (col.: Vagueries, 6), 2010. 68 pp. ISBN: 978-84-92405-22-0.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José: *Traducción y periodismo*. Berna: Peter Lang, 2009. 166 pp. ISBN: 978-3-0343-0096-4.
- IÑARREA LAS HERAS, Ignacio & Denise PÉRICARD-MÉA (eds.): *Relato del viaje por Europa del obispo armenio Mártir (1489-1496)*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2009. 91 pp. ISBN: 978-84-96487-37-6.
- JOLICŒUR, Louis: *Rodeos y ausencias*. Traducción de Natalia Arregui Barragán. Granada: Ediciones de la Universidad de Granada, 2009. 108 pp. ISBN: 978-84-338-5011-9.
- LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE (eds.): *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos, 2009. 1232 pp. ISBN: 978-84-249-3626-6.
- LATOUR, Antoine de: *Estudios sobre España: Sevilla y Andalucía* (París, 1855). Traducción, introducción y notas de Manuel Bruña Cuevas. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2008 [2009]. 352 pp. ISBN: 978-84-96098-97-8.
- LEPINETTE, Brigitte & Sophie AUBIN (ed.): «Contrastes linguistiques et Communication». *Synergies-Espagne*, 3, 2010.
- LOSADA GOYA, José Manuel (éd.): *Métamorphoses du roman français. Avatars d'un genre dévorateur*. Lovaina: Peeters, 2010, 314 pp. ISBN: 978-90-429-2201-3.

- MONTORO ARAQUE, Mercedes (coord.): *Lenguas aplicadas extranjeras: el mundo profesional y académico (inglés, francés, árabe)*. Granada: Comares, 2009. CD-rom. ISBN: 978-84-9836-529-0.
- MONTORO ARAQUE, Mercedes (ed.): *El mundo profesional y las lenguas. Enseñar según el MCER*. Granada: Comares, 2009. 166 pp. ISBN: 978-84-9836-538-2.
- PALACIOS Bernal, Concepción (ed.): *Le récit fantastique en langue française de Hoffmann à Poe. El relato fantástico en lengua francesa de Hoffmann a Poe*. Valencia: Esser editorial, 2009. 214 pp. ISBN: 978-84-92488-44-5.
- PÉGOT-OGIER, Eugène: *Las Islas Afortunadas o Archipiélago de las Canarias*. Introducción, traducción y notas de Jorge Juan Vega y Vega. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, 2 vols. 1050 pp. ISBN: 978-84-8103-536-0.
- PICQ, Pascal, Laurent SAGART, Ghislaine DEHAENNE & Cécile LESTIENNE: *La història més bonica del llenguatge*. Traducció d'Anna Maria Corredor. Barcelona: Edicions de 1984 (col. «De bat a bat»), 2009. 175 pp. ISBN: 978-84-92440-24-5.
- RAMÍREZ, Carmen (éd.): *Les Mille et un quarts d'heure. Les Contes Tartares, dans Thomas-Simon Gueullette, Contes*. Édition critique établie sous la direction de Jean-François Perrin. París: Champion (collection «Sources Classiques», Bibliothèque des Génies et des Fées 9, volume I), 2010. ISBN: 978-27-45318-83-1.
- RÉAL, Grisélidis: *El negre és un color*. Traducció de Anna Maria Corredor. Barcelona: Edicions de 1984 (col. «Mirmanda»), 2009. 255 pp. ISBN: 978-84-92440-30-6.
- REBOUL, Anne-Marie [dir.]: *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, 24, 2009.
- SAURA, Alfonso [dir.]: *Anales de Filología Francesa*, 17 (Poesías), 2009.
- SERVIGNE, Guillard de: *Les Sonnettes. Las Campanillas o Memorias del Señor Marqués d'**. Prólogo y traducción de M^a Ángeles Lence Guilabert. Valladolid: Alkaid Ediciones, 2009. 50 pp. ISBN: 978-84-613-6736-8.
- TORRES, Màrius: *Paroles de la nuit. Anthologie poétique bilingue catalan/français*. Édition, présentation et traduction du catalan de Marta Giné et Norberto Gimelfarb. París: L'Harmattan, 2009. 167 pp. ISBN: 978-2-296-11150-9.

TRAVIESO, Mercedes (ed.): *Luces y sombras. Textos - Imágenes*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2009. 216 pp. ISBN: 978-84-9828-228-3.

VERDEGAL, Joan: *Me gusta traducir del francés: curso de traducción general*. Oviedo: Septem Ediciones, 347 pp., ISBN: 978-84-92536-42-9.

§ Tesis doctorales relacionadas con los estudios franceses*

Miguel TOLOSA IGUALADA: *El error en traducción: del estudio del producto al estudio del proceso*. Director: Fernando Navarro Domínguez. Universidad de Alicante, 30 de mayo de 2009.

María Teresa PISA CAÑETE: *El bilingüismo de los francohablantes de Sudbury (Canadá). Estudio de las redes sociales y tendencias en la elección de lengua*. Directores: Bárbara Fernández Taviel de Andrade y Javier Enrique Díaz Vera. Universidad de Castilla-La Mancha, 17 de junio de 2009.

María Lidia GONZÁLEZ MENÉNDEZ: *El viaje en la obra de Gabrielle Roy*. Directora: María del Carmen Fernández Sánchez. Universidad de Oviedo, 1 de julio de 2009.

Antonio FERNÁNDEZ NAVARRO: *Realidad y fabulación de Sevilla a través de los textos de viajeros franceses del siglo XIX: Laborde, Mérimée, Gautier y Davillier*. Directora: Elena Suárez Sánchez. Universidad de Sevilla, 18 de septiembre de 2009.

Montserrat GALLART SANFELIU: *Marguerite Yourcenar, traductora de Konstantinos Kavafis*. Directora: Assumpta Camps Olivé. Universidad de Barcelona, 14 de octubre de 2009.

Gemma DELGAR FARRES: *Analyse linguistique et traductologique espagnol/catalan des connecteurs donc et cependant dans le discours littéraire (théâtre/roman)*. Director: Manuel A. Tost Planet. Universidad Autónoma de Barcelona, 4 de diciembre de 2009.

Severina ÁLVAREZ GONZÁLEZ: *Los proyectos lingüísticos en línea: enseñanza-aprendizaje intercultural de una lengua extranjera desde internet*. Director: Mario Tomé Díez. Co-directora: Lourdes Pérez González. Universidad de Oviedo, 14 de diciembre de 2009.

* Se incluye aquí información procedente de los interesados respecto a las tesis que, desde abril de 2009 hasta marzo de 2010, han sido elaboradas o dirigidas por miembros de la APFUE, así como aquellas otras de interés para los estudios franceses defendidas en universidades españolas.

Begoña CAPLLONCH BUJOSA: *De la plausibilitat referencial del llenguatge poètic: Francis Ponge o el cas d'una poètica «referencialista»*. Directora: Dolors Oller Rovira. Universitat Pompeu Fabra, 4 de febrero de 2010.

En el nº 6 de *Cédille* han participado los siguientes investigadores:

- ❖ **Francisco AIELLO** es profesor y licenciado en Letras, títulos que obtuvo en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Realizó su monografía de graduación con la Lic^a Cristina Piña como tutora, ocupándose de algunos vínculos intertextuales entre Victor Hugo y el argentino Domingo Faustino Sarmiento. Tras su reescritura, una parte de esa monografía apareció en el nº 4 de *Cédille*. Actualmente lleva adelante sus estudios doctorales bajo la dirección de la Dra. Aymar de Llano en la misma universidad, con un proyecto de tesis acerca de la actual narrativa antillana de expresión francesa. Ha presentado avances parciales de su investigación en congresos de su país y de Chile mediante comunicaciones acerca de Patrick Chamoiseau, Maryse Condé y Yanick Lahens.
- ❖ **Gemma ANDÚJAR MORENO** es licenciada en Traducción e Interpretación (inglés, francés) por la Universitat Autònoma de Barcelona (1996) y doctora en Traducción e Interpretación por la Universitat Pompeu Fabra (2002). Es Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje de esa universidad, donde imparte traducción general y traducción jurídico-económica en la combinatoria francés-castellano-catalán. Ha participado como investigadora en proyectos competitivos nacionales e internacionales; en la actualidad, es miembro del grupo consolidado CEDIT (Centre d'Estudis del Discurs i la Traducció), financiado por la AGAUR de la Generalitat de Catalunya, así como del proyecto «Interpretar sentimientos y actitudes: la intervención del traductor (ISAT)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Entre sus líneas de investigación se incluyen las relaciones entre traducción e interculturalidad, los aspectos micro y macrotextuales de la traducción jurídica y jurada, y la interpretación y traducción de mecanismos de cohesión y coherencia textuales.
- ❖ **Lidia ANOLL** ha sido Profesora Titular de Universidad en el Departamento de Filología Románica (sección Francés) de la Universidad de Barcelona, donde continúa como Profesora Emérita. A lo largo de su dilatada vida académica ha impartido clases de Literatura francesa y de Literatura de Quebec. Cuenta en su haber un centenar de trabajos relacionados con las literaturas a las que consagró su docencia, así como estudios de traducción y recepción literaria, prólogos y reseñas. Ha traducido al catalán a autores franceses como Lacordaire, Lamennais, Yourcenar, Singer, Marie de Gournay, al belga Maeterlinck y a los quebe-

queses Jean-Paul Filion, Anne Hébert y Marc Laberge. Es miembro del grupo de investigación TRELIT (Traducción y recepción literaria), que financia la AGAUR de la Generalitat de Catalunya. Habiendo consagrado su tesis doctoral a la recepción de Balzac en España, prosigue el estudio de su presencia en España en el seno de dicho grupo de investigación, así como a través de los datos que recopila como corresponsal en España de *L'Année balzacienne*.

- ❖ **Samuel BIDAUD** es licenciado en Lettres modernes y titular de una maestría en Ciencias del lenguaje (dirigida por Sergueï Tchougounnikov) sobre la teorización del origen del lenguaje en la gramática general. Investiga actualmente sobre los problemas de iconicidad en la sintaxis con el profesor Philippe Monneret, y está acabando un trabajo de semántica interpretativa de un relato de Balzac con el profesor Michel Erman. Actualmente imparte clases de lingüística en la Université de Bourgogne.
- ❖ **Dominique BONNET** cursó sus estudios superiores en la Université d'Aix-en-Provence. Después de ser docente del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada se trasladó a la Universidad de Huelva, en la que se doctoró en Humanidades con la tesis titulada *Jean Giono y "Platero y yo": la adaptación cinematográfica como acto de re-creación*. Actualmente es profesora del Departamento de Filologías Integradas de la Universidad de Huelva y entre sus líneas de investigación se encuentran la literatura francesa y la literatura comparada.
- ❖ **Manuel BRUÑA CUEVAS**, doctor en Lingüística por la Université Paris 7 (1987), ha ejercido en las universidades de Poitiers, Limoges y Castilla-La Mancha, siendo hoy día Catedrático del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla. Centró al principio su interés en el discurso referido, moderno o medieval, y en la literatura francesa medieval. A raíz de su traducción al castellano de la primera obra de Antoine de Latour relativa a España, ha publicado algunos trabajos sobre la literatura de viajes. Actualmente investiga ante todo la historia de la presencia de la lengua francesa en España, con especial atención a las gramáticas y obras lexicográficas bilingües o plurilingües de las se valieron los hispanohablantes para aprender francés a lo largo de los siglos pasados.
- ❖ **Jesús CAMARERO** es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Valladolid y Profesor Titular de Filología Francesa en la Universidad del País Vasco. Sus líneas de investigación tienen que ver con la Ilustración francesa, la semiótica literaria, la autobiografía, la teoría de la literatura y la literatura comparada. Además de un considerable número de artículos y ensayos, ha publicado los libros *El escritor total* (Arteragin, 1996), *Metaliteratura* (Anthropos, 2004) e *Intertextualidad* (Anthropos, 2008).

- ❖ **María Isabel CORBÍ SÁEZ**, licenciada en Filología Inglesa y Filología Francesa por la Universidad de Alicante, en 2006 obtuvo el grado de doctora en esta misma universidad con la tesis titulada *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture*. Su investigación se centra fundamentalmente en cuatro ámbitos: la literatura francesa del siglo XX y en particular las vanguardias literarias, la literatura escrita por mujeres, la teoría feminista y la literatura comparada. Ha publicado varias monografías sobre autores del siglo XX francés, así como un buen número de contribuciones en obras colectivas y revistas especializadas de alcance internacional sobre escritores como Valery Larbaud, André Gide, Jean-Paul Sartre y escritoras como Simone de Beauvoir y Elsa Triolet. En la actualidad es Profesora Contratada Doctora del Departamento de Filologías Integradas de la Universidad de Alicante.
- ❖ **José María FERNÁNDEZ CARDO** es Catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Oviedo en el Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa, donde imparte docencia de asignaturas relacionadas con la literatura francesa contemporánea. Ha publicado artículos, capítulos de libro, intervenciones en congresos y algunos libros relacionados con la literatura francesa de los siglos XIX y XX, la recepción de la literatura francesa en España (cuestiones de intertextualidad) y estudios particulares sobre el *nouveau roman* (Robbe-Grillet), Albert Camus y André Malraux.
- ❖ **Flavie FOUCHARD** es licenciada en Lettres Modernes (2004) y en Sciences du Langage –mention FLE– (2005) por la Université de Caen Basse-Normandie. Después de terminar un máster en Lettres Modernes en la misma universidad, realizó un postgrado de estudios interdisciplinares de género en la Universidad de Salamanca (2009), donde actualmente está redactando su tesis doctoral sobre *Le pur et l'impur de Colette* bajo la dirección de la Dra. Vicenta Hernández Álvarez. Sus temas de investigación preferente son la literatura francesa de principios del siglo XX, las relaciones entre identidad y creación, las relaciones de género y de sexualidad, así como la obra de Colette y de Giraudoux. En 2008 ganó el *Prix Jean Giraudoux* con el trabajo *Les tentations de l'indifférence dans l'œuvre de Jean Giraudoux*.
- ❖ **Florence GÉRARD LOJACONO** es licenciada en Filosofía por la Université de Strasbourg y, desde 2006, doctora en Literatura Comparada por la Université de Haute-Alsace con una tesis sobre la *robinsonnade* ontológica del siglo XX. Entre sus líneas de investigación se encuentran las islas narrativas y el uso de las TIC en la enseñanza de las lenguas. Desde 2008 desempeña su labor docente como Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Filología Moderna en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Es autora de artículos en publicaciones nacionales e internacio-

nales sobre Georges Simenon, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Romain Gary, así como de artículos sobre el papel de las TIC en el aula.

- ❖ **Marta GINÉ JANER** es Catedrática de Traducción e Interpretación de la Universitat de Lleida. Dirige desde hace años un grupo de investigación sobre «La literatura extranjera en la prensa hispánica en el siglo XIX», tema que ha generado diversos encuentros y publicaciones. Otros campos de su interés son la literatura francesa del siglo XIX, en particular el género fantástico, Villiers de l'Isle-Adam o las relaciones literarias y culturales hispano-francesas, sobre los que ha publicado numerosos estudios en prestigiosas revistas y editoriales internacionales. También es autora de versiones al español de obras de Gautier, Musset, Villiers y Jouhandeau, entre otros; asimismo, en colaboración con N. Gimelfarb, ha traducido al francés parte de la obra poética del catalán Màrius Torres.
- ❖ **Brisa GÓMEZ ÁNGEL**, licenciada por la Université de Nice y doctora por la Universidad de Valencia, ejerce como Profesora Titular de Escuela Universitaria en el Departamento de Lingüística Aplicada de la Universidad Politécnica de Valencia. Su labor investigadora se orienta hacia el ámbito de la poesía francesa del siglo XX, concretamente el movimiento surrealista francés, además de interesarse por los nuevos desarrollos en la teoría del discurso y en la didáctica del FLE desde la perspectiva de la introducción de las TICE.
- ❖ **Agnès HAFEZ-ERGAUT** es titular de una Licence ès Lettres por la Université de Genève y doctora por la University of Western Australia con una tesis publicada posteriormente con el título de *Le vertige du vide: Huysmans, Céline, Sastre* (2000). Desde 1998 enseña lengua y literatura francesas en la University of Tasmania. Sus intereses investigadores se centran en la literatura de expresión francesa del siglo XX, de manera más particular en Louis-Ferdinand Céline, Gabrielle Roy y Tahar Ben Jalloun. Es autora de un buen número de estudios publicados en revistas australianas, americanas y europeas.
- ❖ **Ignacio IÑARREA LAS HERAS** es Profesor Titular de Universidad en el Departamento de Filologías Modernas de la Universidad de La Rioja, donde imparte lengua y literatura francesas. En 1994 se doctoró en Filología Románica (Francés) por la Universidad de Zaragoza, con una tesis sobre el género poético del *dit* francés en los siglos XIV y XV. Su principal eje de investigación en la actualidad está constituido por el estudio del universo del culto jacobeo en la literatura francesa a lo largo de la historia. En los últimos años ha centrado su atención en los relatos de peregrinación y en los textos sobre viajes por la España jacobea y por La Rioja.
- ❖ **Evelio MIÑANO MARTÍNEZ** es doctor en Filología Románica (Francés) por la Universitat de València y Catedrático del Departament de Filologia Francesa i

Italiana de esa misma Universidad. Sus principales campos de investigación son la poesía francesa contemporánea y la literatura medieval francesa. También es traductor, principalmente de poesía. Ha publicado recientemente una traducción al castellano de *La Bancale se balance*, obra teatral de Louise Doutreligne, autora sobre la que está investigando en la actualidad.

- ❖ **Montserrat MORALES PECO** es Profesora Titular de Universidad en el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha. Sus estudios se centran en la literatura francesa de los siglos XIX y XX, con especial dedicación a la figura de Jean Cocteau, de quien, además, ha traducido al español *Thomas l'imposteur* (2006) y *Le Grand Écart* (2009). Es autora del libro *Edipo en la literatura francesa* (2002). Actualmente, su investigación versa sobre la reescritura de los mitos en el marco de la literatura comparada.
- ❖ **María Pilar SAIZ CERREDA** es licenciada en Filología Francesa por la Universidad de Valladolid y doctora en Filología por la Universidad de Burgos con una tesis sobre la correspondencia íntima familiar de Antoine de Saint-Exupéry, gracias a la cual obtiene el Premio Extraordinario de doctorado en 2004. En 2007 publica el libro *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre la soledad y el amor*. Su trayectoria investigadora abarca varios aspectos. Por una parte, la teoría y crítica literarias sobre el género autobiográfico, centrándose de forma especial en los diarios y en el género epistolar. Por otra parte, el estudio de autores literarios del siglo XX en lengua francesa (Henri Thomas, François Mauriac, Léon Werth, Gabrielle Roy, J.M.G. Le Clézio, entre otros), en los que profundiza sobre todo en las cuestiones de identidad narrativa, representación y también el estudio de la escritura de guerra. Ha publicado artículos en revistas indexadas de Estados Unidos, Canadá, Bélgica, Francia y España. En la actualidad es Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Lingüística y Lenguas Modernas de la Universidad de Navarra.
- ❖ **Ana SOLER PÉREZ** es Profesora Titular de Universidad en el área de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza, donde se doctoró en 1991 con una tesis titulada *Contribution à l'étude des Prix Goncourt (1975-1985): analyse narrative*. Su docencia se centra en las literaturas de expresión francesa, especialmente en la magrebí y la quebequesa, así como en la metodología del análisis literario. Su investigación, en la última década, gira en torno a autores magrebíes contemporáneos que escriben en francés, interesándose por temas como la condición femenina, la problemática de la guerra argelina, los cambios históricos, políticos y sociológicos acaecidos en los países del Magreb tras su independencia o la religión y sus condicionantes. Ha escrito artículos y capítulos de libros en publicaciones africanas, americanas y europeas. Forma parte del grupo de investigación reconocido por el Gobierno de Aragón H-58-ANESNAF, en cu-

yo seno se desarrollan los proyectos PI168/09 y FFI2009-08861, enfocados al análisis del espacio en la literatura francesa y francófona, y financiados por el Gobierno de Aragón y el Ministerio de Ciencia e Innovación respectivamente.

- ❖ **Verónica-Cristina TRUJILLO GONZÁLEZ** es licenciada en Traducción e Interpretación (francés-inglés) por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2004). Su investigación se centra en los campos de la lexicografía, la traductología y la francofonía. En la actualidad, desarrolla su labor docente como Profesora Ayudante del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ❖ **Teodor-Florin ZANOAGA**, licenciado en Literatura Modernă por la Universitatea de Vest din Timișoara (2004) y máster en Langue française por la Université Paris-Sorbonne (2007), donde prepara una tesis doctoral en Sciences du Langage sobre las particularidades léxicas del francés antillano en la narrativa del escritor guadalupeño Ernest Pépin. Sus intereses investigadores giran en torno a la lexicología, la lexicografía diferencial francófona y la etimología.