



nº 14

abril de 2018

ISSN: 1699-4949

<http://cedille.webs.ull.es>

Çédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas 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 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 de al menos dos especialistas en la materia (*double-blind peer-review*) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

URL: <http://cedille.webs.ull.es>

Contacto: revista.cedille@gmail.com

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

© Asociación de Francesistas 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 y una mayor difusión. 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)

Ignacio Ramos Gay (Universitat de València)

Comité Científico Asesor

Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro. PT), Susana Artal (Universidad de Buenos Aires. ARG), Alma Bolón (Universidad de la República. UY), Maria de Jesus Cabral (Universidade de Coimbra. PT), Philippe Caron (Université de Poitiers. FR), Bernard Cerquiglini (Université Paris VII-Diderot. FR), Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz. ES), Dominique Faria (Universidade dos Açores. PT), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ES), Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona. ES), Victorien Lavou (Université de Perpignan Via Domitia. FR), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES), Yves-Charles Morin (Université de Montréal. CAN), François Moureau (Université de Paris IV-Sorbonne. FR), Martine Reid (Université de Lille. FR), Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida. ES), Marta Segarra (Conseil National de la Recherche Scientifique. FR), M^a Ángeles Sirvent Ramos (Universidad de Alicante. ES), André Thibault (Université de Paris IV-Sorbonne. FR), Alfonso de Toro (Universität Leipzig. AL), Bertrand Westphal (Université de Limoges. FR), Alicia Yllera Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES).

Noticias de *Çédille*

Como hemos venido haciendo en los últimos números de la serie ordinaria de la revista, ofrecemos en esta sección una serie de informaciones actualizadas con el propósito de poner a disposición de autores, lectores y agencias evaluadoras una serie de datos que permitan conocer mejor el funcionamiento y progreso de la revista.

Límite de contribuciones

Dado el cada vez mayor número de originales que son propuestos a *Çédille* y teniendo en cuenta la capacidad de gestión de los órganos de la revista, se ha limitado a 25 el número máximo de artículos de investigación que se publicará en cada volumen. La selección de estos trabajos se hará por estricto orden de recepción y aceptación definitiva de las propuestas. Los artículos que, por esa limitación, no puedan ser incluidos en el volumen anual pasarán automáticamente al siguiente.

Se recuerda que en la primera página de todas las contribuciones de *Çédille* se especifican las fechas de recepción, evaluación y aceptación de los trabajos.

Plazo de entrega de originales

Desde su creación, *Çédille* se ha caracterizado por no tener un plazo cerrado de admisión de originales. Es decir, la revista siempre está abierta para recibir propuestas de publicación. Sin embargo, las mismas razones expuestas en el apartado anterior y el deseo de que tanto los autores como la propia revista puedan planificar adecuadamente sus distintos cometidos nos llevan a establecer una fecha límite para la recepción de originales con el fin de garantizar, en la medida de lo posible, la culminación del proceso de evaluación y, en su caso, aprobación.

Para el nº 15 (abril de 2019) esta fecha se fija en el **10 de noviembre** y debe entenderse como un compromiso de *Çédille* para que todo artículo de investigación presentado hasta ese día tenga la posibilidad de ser evaluado, informado y, en su caso, adaptado o corregido con vistas a su posible publicación. Esto no implica que los trabajos recibidos con posterioridad a esa fecha vean paralizada su tramitación.

Se detallan a continuación esquemáticamente las fases que conlleva la tramitación y publicación de los trabajos, así como el tiempo medio estimado de algunas de ellas:

Recepción del original	
Revisión formal de la propuesta	hasta 1 mes
Comunicación al Consejo Editorial y solicitud de evaluadores	
Propuesta y selección de evaluadores y solicitud de informes	
Evaluación	hasta 3 meses
Comunicación al autor	
Revisión y adaptación del original	
Relectura del original	hasta 1 mes
Dictamen final	
Maquetación	hasta 1 mes
Corrección de pruebas	
Publicación	

Nota sobre la evaluación de los trabajos

El proceso de selección y aceptación de trabajos se rige por las normas propias de la revista de acuerdo con el sistema conocido como «double-blind peer-review». Así, cada artículo es evaluado inicialmente por dos especialistas en el tema del trabajo que son propuestos por el Consejo Editorial; en el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto. Entre los aspectos que se valoran cabe señalar, entre otros, los siguientes: adecuación del tema al ámbito de la revista, originalidad e interés, metodología, estructura, redacción, pertinencia del título, resumen y palabras clave, bibliografía, respeto de las normas de edición, etc.

El proceso de evaluación puede prolongarse varios meses, por lo que se ruega a los autores que envíen sus propuestas con la suficiente antelación.

Nota sobre las *Monografías*

La serie «Monografías de Çédille» está abierta a todos los investigadores en estudios franceses interesados en publicar el resultado de sus investigaciones en torno a un tema concreto.

Las propuestas de Monografía serán presentadas por su coordinador, que hará al mismo tiempo de editor científico. Dichas propuestas contendrán:

- Título de la Monografía
- Memoria
 - Breve presentación (resumen, objetivos, antecedentes, estado actual del tema, originalidad, estructura, etc.).
 - Participantes (destacando su vinculación con el tema).
 - Fecha aproximada de envío de originales.

En el caso de que el Consejo Editorial de la revista acepte la propuesta inicial, se establecerá un plazo de entrega de los originales y, en su caso, de publicación.

Todos los trabajos que compongan la Monografía –que, lógicamente, han de ser originales e inéditos– serán sometidos al proceso de selección habitual en *Çédille*, esto es, serán evaluados por al menos dos especialistas en la materia designados por el Consejo de Redacción de la revista una vez oído el Comité Científico Asesor; en el caso de que se produzca diferencia de pareceres, se recurrirá a un tercer revisor. La aceptación o no de los artículos se comunicará oportunamente y de manera razonada tanto a los autores como al coordinador de la Monografía.

Los autores de los originales serán los únicos responsables de los contenidos de sus artículos, así como de solicitar los permisos pertinentes para reproducir obras, textos, ilustraciones, clips de sonido o vídeo, cuya inclusión requiera autorización previa de otro autor o institución.

Presencia en bases de datos, repertorios bibliográficos y plataformas de calidad

En la actualidad *Çédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

Por otra parte, cabe señalar que desde hace ya varios años, el grupo de investigación EC3 de la Universidad de Granada (responsable de distintos sistemas de medición de la calidad científica y académica) viene publicando distintas clasificaciones acerca del llamado «Índice H» de las revistas científicas españolas a partir de *Google Scholar Metrics*. En estos análisis se puede apreciar que *Çédille* se encuentra entre las primeras revistas españolas del área de Filologías Modernas que reúnen los rigurosos requisitos para ser tomadas en consideración en estos estudios¹.

Asimismo, nuestra revista se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada en los siguientes repositorios y bases de datos²:



Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur



Agence Universitaire de la Francophonie

¹ En DIGIBUG, el repositorio institucional de la Universidad de Granada, pueden consultarse las distintas ediciones de este estudio bajo el título de «Índice H de las revistas científicas españolas según *Google Scholar Metrics*», que ofrecen hasta ahora los datos de los periodos 2007-2011, 2008-2012, 2009-2013, 2010-2014, 2011-2015, 2012-2016. El último muestreo está disponible en: <http://www.um.es/documents/793464/4343909/IHREGSM2017v1.pdf/a9992f79-316f-428e-b974-c019f42a08dc>.

² Pinchando en los iconos se puede acceder a los correspondientes portales, si bien en algunos casos el acceso requiere estar suscrito. En la página principal del sitio web de *Çédille* se ofrece esta información actualizada.

	<i>Archives de littérature du Moyen Âge</i>
BITRA.	<i>Bibliografía de Interpretación y Traducción</i>
	<i>CAPES</i>
	<i>Carhus Plus+</i>
	<i>Clasificación Integrada de Revistas Científicas [2012]</i>
	<i>Clasificación Integrada de Revistas Científicas [2015]</i>
	<i>CiteFactor. Academic Scientific Journals</i>
	<i>Copac</i>
	<i>Dialnet</i>
	<i>DICE (CSIC)</i>
	<i>Directory of Open Access Journal</i>
	<i>Dulcinea</i>
	<i>EBSCO</i>
	<i>e-revist@s (CSIC)</i>
	<i>ESCI (Web of Science – Clarivate Analytics)</i>
	<i>European Reference Index for the Humanities</i>
	<i>Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología</i>

 *Google Académico*



IBZ Online



International Institute of Organized Research



IEDCYT – Consejo Superior de Investigaciones Científicas



Infobase Index



IN-RECH



Journal Base [CNRS]



Journal Finder



Journal Metrics



Journal Table of Contents



Latindex



Literature Online



MIAR



Mir@bel



MLA Directory of Periodicals



Open Science Directory



Ranking of Excellence in Research for Australia



REDALYC



REDIB



Regesta Imperii



RESH



RETI



ROAD



Science Gate



Scientific Commons



SCImago Journal & Country Rank



Scopus



Sherpa-Romeo



Catalogue du Système Universitaire de Documentation



Serials Union Catalogue



Ulrich's Periodicals Directory



WorldCat



Zeitschriftendatenbank

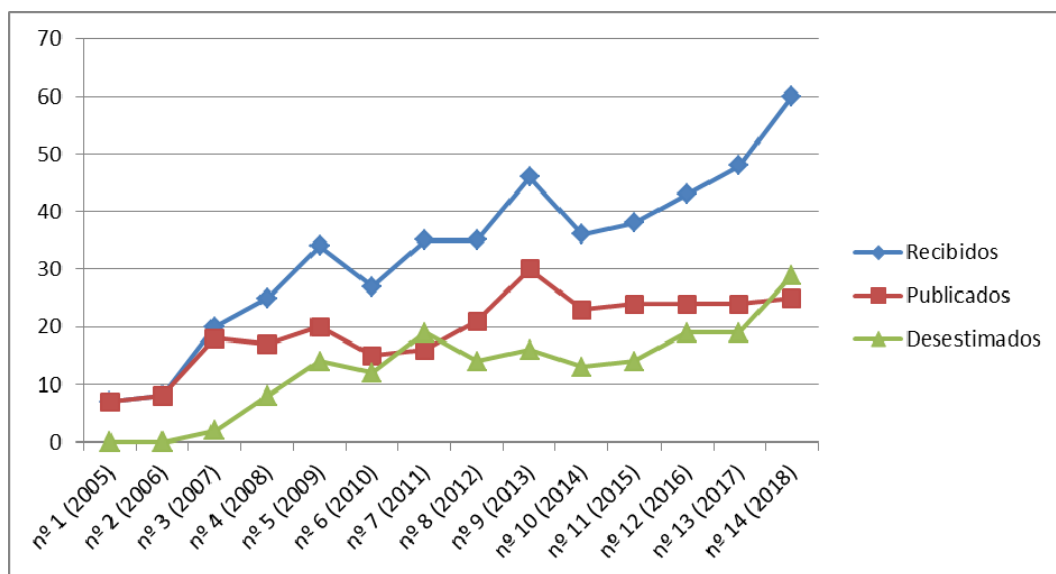
Estadísticas

Seguidamente ofrecemos una tabla en la que se consignan los trabajos de investigación³ recibidos a lo largo de los catorce años de vida de *Çédille* y el resultado de su evaluación:

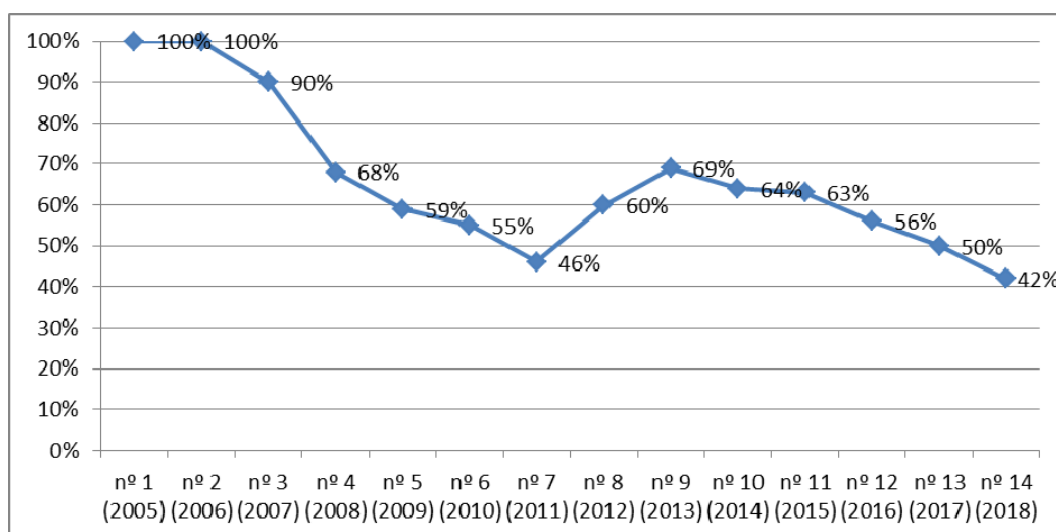
	TRABAJOS RECIBIDOS	TRABAJOS PUBLICADOS	TRABAJOS DESESTIMADOS
nº 1 (2005)	7	7	0
nº 2 (2006)	8	8	0
nº 3 (2007)	20	18	2
nº 4 (2008)	25	17	8
nº 5 (2009)	34	20	14
nº 6 (2010)	27	15	12
nº 7 (2011)	35	16	19
nº 8 (2012)	35	21	14
nº 9 (2013)	46	30	16
nº 10 (2014)	36	23	13
nº 11 (2015)	38	24	14
nº 12 (2016)	43	24	19
nº 13 (2017)	48	24	24
nº 14 (2018)	60	25	29
TOTAL	462	272	184

La principal conclusión que se puede extraer de estas cifras es que la evolución de la revista va aparejada al incremento del número de propuestas, así como a un mayor rigor a la hora de evaluarlas. Así puede apreciarse en la siguiente gráfica, que muestra el índice porcentual de trabajos publicados respecto a los recibidos y desestimados:

³ Solo se han contabilizado los artículos y notas digitales. No se han tenido en cuenta, por tanto, las notas de lectura o las aportaciones extraordinarias (como la de Ernest Pépin en el nº 7 o las entrevistas aparecidas en los números 8, 9 y 12), por no estar sometidas al sistema de evaluación por pares. Tampoco se han considerado aquí los artículos incluidos en las *Monografías*, pues siguen un proceso de selección específico.



En este otro gráfico se indica el porcentaje de artículos publicados en relación con los recibidos, resultando una media para el periodo 2005-2017 del 65'8%:



Panel de evaluadores

Prosiguiendo con nuestra costumbre de hacer pública periódicamente⁴ la identidad de los expertos (ajenos al Consejo Editorial) que intervienen en el proceso

⁴ Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, *Cédille* solo hace público cada dos años el panel de expertos que ha participado en el proceso de evaluación de los trabajos. Los anteriores listados se dieron a conocer en el nº 4 (2008), para el periodo 2004-2008 [<http://cedille.webs.ull.es/cuatro/presenta4.pdf>], en el nº 6 (2010), para el periodo 2007-2010 [<http://cedille.webs.ull.es/seis/presenta6.pdf>], en el nº 8 (2012), para el periodo 2010-2012

de evaluación de los trabajos que nos son propuestos, presentamos seguidamente el panel de especialistas que han realizado esta labor entre el 1 de enero de 2016 y el 30 de enero de 2018:

Alicia Piquer Desvaux (Universitat de Barcelona. ESP), Amelia Gamoneda Lanza (Universidad de Salamanca. ESP), Ana Alonso García (Universidad de Zaragoza. ESP), Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Ana Paula Coutinho Mendes (Universidade do Porto. POR), Ana Isabel Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá. ESP), Ana Soler Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Andrés Sánchez Robayna (Universidad de La Laguna. ESP), Ángela Romera Pintor (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Ángeles García Calderón (Universidad de Córdoba. ESP), Ángeles Sánchez Hernández (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Anne-Marie Reboul (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Antonia Pagán López (Universidad de Murcia. ESP), Antonio Alcoholado Feltstrom (Universitat Jaume I. ESP), Antonio Gaspar Galán (Universidad de Zaragoza. ESP), Araceli Gómez Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Beatriz Mangada Cañas (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Beatriz Vegh (Academia Nacional de Letras. UY), Blanca Acinas Lope (Universidad de Burgos. ESP), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Camino Gutiérrez Lanza (Universidad de León. ESP), Carles Besa Camprubí (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Carmen Camero Pérez (Universidad de Sevilla. ESP), Clara Curell Aguilà (Universidad de La Laguna. ESP), Brigitte Lépinette (Universitat de València. ESP), Claude Duée (Universidad de Castilla La Mancha), Claudine Lécrivain (Universidad de Cádiz. ESP), Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia. ESP), Cristelle Cavalla (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. FRA), Cristina Solé Castells (Universitat de Lleida. ESP), Danielle Dubroca Galin (Universidad de Salamanca. ESP), Dominique Faria (Universidade dos Açores. POR), Elena Romero Alfaro (Universidad de Cádiz. ESP), Encarnación Medina Arjona (Universidad de Jaén. ESP), Estela Klett (Universidad de Buenos Aires. ARG), Esther Juan Oliva (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Esther Laso y León (Universidad de Alcalá. ESP), Estrella de la Torre Giménez (Universidad de Cádiz. ESP), Eva Pich Ponce (Universidad de Sevilla. ESP), Eva Robustillo Bayón (Universidad de Sevilla. ESP), Evelio Miñano (Universitat de València. ESP), Fátima Outeirinho (Universidade do Porto. POR), Fernando Copello (Université de Le mans. FR), Fernando D. Rubio Alcalá (Universidad de Huelva. ESP), Francisco González Fernández (Universidad de Oviedo. ESP), Francisco J. Deco Prados (Universidad de Cádiz. ESP), Francisco Linares Alés (Universidad de Granada. ESP), Gema Sanz Espinar (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Guy Dugas (Université Paul Valéry – Montpellier III. FR), Hélène Rufat Perelló (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Ignacio Iñarrea Las Heras (Universidad de La Rioja. ESP), Inmaculada Illanes Ortega (Universidad de Sevilla. ESP), Inmaculada Tamarit Vallés (Universitat Politècnica de València. ESP), Irene Aguilà Solana (Universidad de Zaragoza. ESP), Isabel González Rey (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Isabe-

[<http://cedille.webs.ull.es/8/29oliver.pdf>], en el nº 11 (2015) para el periodo comprendido entre el 1 de enero de 2012 y el 30 de marzo de 2015 [<http://cedille.webs.ull.es/11-DEF/0oliver.pdf>] y en el nº 13 (2017) para el periodo comprendido entre el 1 de enero de 2015 y el 30 de marzo de 2017.

lle Bes Hoghton (Universitat Bes Hoghton. ESP), Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura. ESP), Isabelle Marc Martínez (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Jacky Verrier Delahaie (Universitat Rovira i Virgili. ESP), Javier de Agustín Guijarro (Universidade de Vigo. ESP), Javier Suso López (Universidad de Granada. ESP), Jean-Claude Bourdin (Université de Poitiers. FR), Jerónimo Martínez Cuadrado (Universidad de Murcia. ESP), Jesús Camarero Arribas (Universidad del País Vasco. ESP), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo. ESP), Jonathan Allen Fernández (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Jorge Juan Vega y Vega (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), José Domingues de Almeida (Universidade do Porto. POR), José Luis Arráez Ilobregat (Universitat d'Alacant. ESP), José Manuel Losada Goya (Universidad Complutense de Madrid. ESP), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ESP), José Yuste Frías (Universidade de Vigo. ESP), Josefina Bueno Alonso (Universitat d'Alacant. ESP), Juan Francisco García Bascuñana (Universitat Rovira i Virgili. ESP), Juan Herrero Cecilia (Universidad de Castilla La Mancha. ESP), Juan Jiménez Salcedo (Universidad Pablo Olavide. ESP), Juan Manuel López Muñoz (Universidad de Cádiz. ESP), Justo Bolekia Boleká (Universidad de Salamanca. ESP), Laura Pino Serrano (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Laurence Marois (Université du Québec à Rimouski. CAN), Leonor Acosta Bustamante (Universidad de Cádiz. ESP), Lidia Anoll Vendrell (Universitat de Barcelona. ESP), Lorraine Baqué Millet (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Lourdes Pérez González (Universidad de Oviedo. ESP), Lourdes Rubiales Bonilla (Universidad de Cádiz. ESP), Lydia Vázquez Jiménez (Universidad del País Vasco. ESP), M. Carme Figuerola Cabrol (Universitat de Lleida. ESP), Magdalena Cámpora (CONICET. ARG), Manuel González de Ávila (Universidad de Salamanca. ESP), Manuel Torrellas Castillo (Université de Tours. FR), María Badiola Dorronsoro (Universitat d'Alacant. ESP), María del Mar García López (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), María del Carmen Molina Romero (Universidad de Granada. ESP), María Dolores Picazo González (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos (Universidade do Minho. POR), Maria Eduarda Keating (Universidade do Minho. POR), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga. ESP), María Lourdes Pérez González (Universidad de Oviedo. ESP), Maria Luisa Malato (Universidade do Porto. POR), María Pilar Suárez Pascual (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), María Teresa Lozano Sampedro (Universidad de Salamanca. ESP), Marina López Martínez (Universitat Jaume I. ESP), Mario Ortiz Robles (University of Wisconsin. EEUU), Marta Segarra Montaner (Centre National de la Recherche Scientifique. FRA), Martine Renouprez (Universidad de Cádiz. ESP), Mercedes Eurrutia caveró (Universidad de Murcia. ESP), Mónica Martínez de Arrieta (Universidad Nacional de Córdoba. ARG), Montserrat López Díaz (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Montserrat Planelles Iváñez (Universitat d'Alacant. ESP), Montserrat Serrano Mañes (Universidad de Granada. ESP), Nathalie Roelens (Université du Luxembourg. LUX), Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza. ESP), Olivier Parenteau (Université de Québec à Montreal. CAN), Patricia Martínez García (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Pedro Mogorrón Huerta (Universitat d'Alacant. ESP), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz. ESP), Pere Solà Solè (Universitat de Lleida. ESP), Pilar Andrade Boué (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Rafael Ruiz Álvarez (Universidad de Granada. ESP), Rita Bueno Maia (Universidade Católica Portuguesa. POR), Roger Mirza

(Universidad de la República. UY), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Sílvia Lima Gonçalves Araújo (Universidade do Minho. POR), Soledad Díaz Alarcón (Universidad de Córdoba. ESP), Susana Artal (Universidad de Buenos Aires. ARG), Teófilo Sanz Hernández (Universidad de Burgos. ESP), Teresa Álvarez Martínez (Fundación Seminario de Investigación para la Paz. ESP), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo. ESP), Victorien Lavou (Université de Perpignan. FR), Yolanda B. Jover Silvestre (Universidad de Almería. ESP).

La aportación de Calmet a la creación de tópicos en la literatura vampírica

Carme Agustí Aparisi

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

carme.agusti@ucv.es

Résumé

En pleine « invasion de vampirisme » au XVIII^e siècle, un bénédictin, Dom Augustin Calmet, va écrire un *Traité* pour réfuter l'existence des vampires. Ses écrits, recompilations d'autres auteurs, contribuent, de façon paradoxale, à la création et à la divulgation du mythe de ces créatures, en apportant des données dans les récits qui serviront à configurer le personnage littéraire au sein de la littérature vampirique. Nous nous concentrerons sur l'étude de deux topiques repris par l'abbé : les caractéristiques du mort dans la tombe, et comment tuer ces créatures. Nous constaterons la présence de ces deux topiques chez les auteurs créateurs de l'archétype littéraire du vampire : Polidori, Le Fanu et Stoker ; avant de par suite suivre l'évolution de l'archétype en nous basant sur trois oeuvres de Tieck, Gautier et Tolstoi. Nous apprécierons dans nos conclusions que, de même que s'est produit un grand changement dans l'archétype du *revenant* décrit par Calmet ; par rapport à la façon de tuer le vampire, les formes d'en finir avec la créature, dans les récits littéraires, sont les mêmes que Calmet reproduit dans ses écrits.

Mots-clé: *Revenans*. Archétype du vampire. Mythe littéraire.

Resumen

En plena “plaga de vampirismo” en el siglo XVIII, un benedictino, Dom Augustin Calmet, escribió un *Traité* para refutar la existencia de los vampiros. Sus escritos, recopilaciones de otros autores, contribuyeron, paradójicamente, a la creación y divulgación del mito de estas criaturas, aportando datos en los relatos que servirían para configurar el personaje literario dentro de la literatura vampírica. Nos centraremos en el estudio de dos tópicos recogidos por el abad: las características del muerto en la tumba, y cómo matar a estas criaturas. Constataremos estos dos tópicos en los autores creadores del arquetipo literario del vampiro: Polidori, Le Fanu y Stoker; para posteriormente, rastrear la evolución del arquetipo centrándonos en tres obras de Tieck, Gautier y Tolstoi. Apreciando en nuestras conclusiones que, así como se ha producido un gran cambio en el arquetipo del *revenant* descrito por Calmet; respecto a

* Artículo recibido el 11/04/2016, evaluado el 17/07/2016, aceptado el 28/07/2017.

la forma de matar al vampiro, las maneras de acabar con la criatura, en los relatos literarios, son las mismas que Calmet reproducía en sus escritos.

Palabras clave: *Revenans*. Arquetipo del vampiro. Mito literario.

Abstract

In a time of a "vampirism plague" in the 18th century, the Benedictine, Dom Augustin Calmet, wrote a *Traité* to contest the existence of vampires. His writings, a collection of other authors, paradoxically, will contribute to the creation and dissemination of the myth of these creatures, providing data on the stories that will aid in developing the literary character in vampire literature. We will focus on the study of two main topics collected by Calmet: the main characteristics of the dead in the grave and how to kill these creatures. We will contrast these two topics in the creative works of authors that developed the literary archetype of the vampire: Polidori, Le Fanu and Stoker; to subsequently trace the evolution of the archetype focusing on three works of Tieck, Gautier and Tolstoi. As we will describe in our conclusions, there has been a great change in the archetype of the *revenant* described by Calmet; about how to kill the vampire, the different ways to kill the creature, in literary stories are the same as those Calmet will describe in his writings.

Key words: *Revenans*. Vampire archetype. Literary myth.

0. Introducción

Este artículo se enmarca en una línea de investigación actual¹ desarrollada en torno a la obra de Dom Augustin Calmet: *Traité sur les Apparitions des Esprits, et sur les Vampires, ou les Revenans de Hongrie, de Moravie, &c.* (1746). La indagación se inició con otro estudio, que aproximaba antropología y literaturización del mito del vampiro, en el cual se asentaron las bases de la importancia del autor dentro de la contextualización del siglo XVIII y de su contribución al tema del vampirismo (Agustí, 2016). Afirmábamos entonces –y continuamos afirmando– que si es interesante este intelectual, es por su contribución a la consolidación y posterior literaturización del mito del vampiro.

Dom Calmet habla de los “vampiros” como *revenans en corps*, y los distingue de los *revenans immatériels* que son los espíritus de algunos muertos que vuelven del Más Allá, por milagro de Dios, para advertir a algún ser humano sobre su comportamiento, para pedir plegarias o misas, o para resolver algún asunto pendiente... Los vampiros, sin embargo, son el resultado de supersticiones y creencias populares falsas que hay que refutar, porque ni la razón ni la Religión cristiana pueden admitir su

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-64050: *Magia, épica e historiografía hispánicas: relaciones literarias y nomológicas*, dirigido por el Dr. Alberto Montaner. Del mismo modo, forma parte de las actividades del grupo de investigación, “Humanidades Digitales” de la Facultad de Magisterio y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

existencia. Dom Calmet intenta, como buen erudito, resituar los fenómenos observables, clasificándolos en uno de los dos marcos, el natural o el sobrenatural, así como en el eje de interacción constante entre ambos. Recordemos que nuestro autor, monje benedictino, aunque tocado por el espíritu ilustrado de su tiempo, no es un deísta sino que está en plena comunión con la fe católica expresada según las categorías de la teología escolástica de raíz tomista en la que se formó en la abadía de Münster. Cabe destacar su solvencia teológica y el prestigio innegable de su ciencia y de su labor en el campo de la teología bíblica. A modo de síntesis, estos son el marco de referencia y los presupuestos en los que desarrolla su labor investigadora: Dios es Creador todopoderoso del Cielo y de la Tierra, de todo lo visible e invisible. Solo él tiene la potestad y la capacidad para alterar las leyes de las que ha dotado al universo físico y al mundo de las realidades invisibles de carácter sobrenatural. Y ello por razones de las cuales él es el último y pleno conocedor. En esas razones no entra ni un ápice de maldad aunque, desde la perspectiva sesgada de la criatura, pueda ser suscitada la sospecha por lo imperfecto de la visión y de la comprensión de sus planes. El creador solo puede actuar así para reconducir las heridas del libre albedrío del hombre o del combate del demonio, en la historia, contra los designios de aquel o contra el odio que le tiene este al ser humano.

El objetivo de su *Traité* es de tipo teológico, para defender irrevocablemente la inexistencia de estas criaturas, su imposibilidad de retornar de la muerte y su afirmación, desde la rotundidad, de que solamente Dios, con su poder inmenso y omnipotente, puede devolver la vida a los muertos: “Je pose d’abord pour principe indubitable, que la Résurrection d’un mort vraiment mort test l’effet de la seule puissance de Dieu. Nul homme ne peut ni se ressuciter, ni rendre la vie à un autre homme” (Calmet, 1751: 4). Para ello recopila una larga serie de relatos y supersticiones populares que circulaban en los países de Hungría, Moravia, Silesia, etc.; relatos atribuidos a narradores “intratextuales” cuya autenticidad él no asume personalmente, porque su objetivo consiste en argumentar contra la existencia de los “Vampiros” desde una perspectiva racional y religiosa.

En otros trabajos hemos analizado, desde la literatura, algunos relatos del abad, ahondando en aquellas características que conferían al actante su idiosincrasia, para, posteriormente, establecer cómo muchas de las particularidades, que ya plasmaba Calmet respecto a los *revenans*, fueron heredadas por los autores que crearían el personaje literario en el siglo XIX.

El *Traité* parte de los relatos directos que recopila Calmet, y lo hace en gran medida en muchas de las creencias tradicionales del pueblo; por lo tanto, podemos afirmar que se construye sobre una base de tradición popular (folklore), ya sea en forma de mito o de leyenda (Lara, 2015). Aunque los textos no están narrados como documentos imaginativos de ficción, sino como testimonios auténticos de la época, pueden considerarse actualmente relatos fabulosos, maravillosos y supersticiosos, va-

lorados paradójicamente como auténticos por muchos de los que los difundieron y los creyeron como verdaderos. Calmet, erudito con voluntad de antropólogo, bebe de la realidad y del folklore y se convierte en un mero reproductor, investigador y clasificador de las fuentes populares, relatando hechos, que, desde nuestra perspectiva, pasarán a ser una de las fuentes literarias que inspiraron posteriormente tópicos presentes en la literatura vampírica.

En los relatos del abad se identifican muchos de los motivos² folklóricos recogidos por Thompson (1955)³, en su *Motivo-índice de literatura popular*⁴, concretamente en el apartado E: Los Muertos. E200-E599. Fantasmas y otros revinientes. Algunos de estos tópicos están presentes en los capítulos del *Traité* que investigaremos en este trabajo, entre los cuales podemos destacar: E251.2. *Vampiro que vuelve a la vida*. E251.3.3. *Vampiro chupa sangre*. E279.2. *Fantasma/vampiro que molesta a persona que duerme*. E422.1.9. *Cadáver vivo que regresa cada noche*. E431.7. *Cabeza de hombre decapitado puesta a sus pies para prevenir su vuelta*. E431.7.2. *Decapitar para evitar el retorno*. E431.13. *Cadáver quemado para evitar que regrese*. E439.5. *Reviniente expulsado por el fuego*. E541. *Revinientes que comen*. E541.4. *Revinientes que beben*.

En este estudio, focalizaremos la influencia de este autor en dos de los tópicos que contribuyeron decisivamente a la caracterización del personaje literario: *las características del vampiro en la tumba y cómo matar a estas criaturas*. Las aportaciones realizadas de los casos constatados, sus descripciones del muerto en la tumba, la atmósfera de las exhumaciones, el contexto de los cementerios... influyeron, desde nuestra perspectiva, en el arquetipo que se fue perfilando por parte del movimiento romántico, así como también en los escritores que configuraron el mito literario del vampiro.

² Como ya hacía el propio Calmet en muchos de los relatos que aparecen en el *Traité*, la línea que separa el término *vampiro* del término *espectro* o *fantasma* es muchas veces confusa. Indistintamente los términos sirven para designar al chupador de sangre, sí que es cierto que, mayoritariamente, el abad se refiere a los vampiros como *revenans*. Lo mismo pasa con la clasificación de Thompson, indistintamente se utilizan dos términos para hablar de estas criaturas: *vampire* y *ghost*. En nuestro estudio siempre priorizamos que la criatura del relato, o el motivo de clasificación, sea un succionador de sangre, es decir, lo que conocemos popularmente por vampiro.

³ Hemos considerado también interesante rastrear en *The types of International Folktales. A classification and bibliography, Part I. Animal tales, tales of magic, religious tales, and realistic tales with a introduction* de Uther para constatar en los cuentos mágicos la presencia del vampiro. Concretamente en el tipo 363 *The Corpse-Eater (El devorador de cadáveres)* (previously *The Vampire*) y en el 365 *The Dead Bridegroom Carries off His Bride (El motivo del novio o desposado muerto que vuelve a la vida)* se remarca que "Folk legend of indefinite age based on archaic death beliefs. Also popular as ballad or folk song" (Uther 2004: 229).

⁴ *Motif-index of folk-literature*. E: The dead. E200-e599. Ghosts and other revenants: E251.2. *Vampire brought to life*. E251.3.3. *Vampire sucks blood*. E279.2. *Ghost disturbs sleeping person*. E422.1.9. *Living corpse returns every night*. E431.7. *Beheaded man's head laid at feet to prevent return*. E431.7.2. *Decapitating in order to prevent return*. E431.13. *Corpse burned to prevent return*. E439.5. *Revenant forced away by fire*. E541. *Revenants eat*. E541.4. *Revenants drink*.

Hay que señalar que, evidentemente, como ya veremos, las descripciones que se hacen de los muertos yacentes en el *Traité* representan la imagen del campesino inculto y sucio, con uñas largas, con la cara roja, que echa sangre por las orejas y por la nariz, que al exhumar el cadáver aparece bermejo y no descompuesto, y que poco o nada tiene que ver con el vampiro literario de Polidori o de Stoker. Pero incluso existiendo una diferencia radical entre ambos personajes, la imagen simbólica del vampiro reposando en su tumba como muerto viviente, con sangre en la boca, que se recoge en los relatos del abad, contribuyó a la creación de la atmósfera de la estética del cementerio, la noche..., de las narraciones de la literatura vampírica, así como al desarrollo de la imagen iconográfica del vampiro cinematográfico.

Las temáticas recogidas por el autor en su *Traité* son abundantes y variadas, aportando “l’existence d’un rationalisme chrétien” (Banderier, 2008: 38) a sus escritos. Explica los casos que han sido investigados en el centro de Europa respecto a los enterrados vivos y, por tanto, falsos muertos que, por diversas razones, han vuelto a la vida, permaneciendo en una muerte momentánea. Habla de los masticadores de sudarios, referentes abundantes de la época con ejemplos reales y antropológicamente detallados en diversos enterramientos, y también en estos casos nos deja su inestimable explicación racionalista ya que, como buen ilustrado y gran intelectual, conoce toda la tradición del vampiro en la antigüedad y los ritos funerarios influenciados por las religiones paganas, el miedo a la muerte y la resurrección de los muertos. Analiza diversos ejemplos del vampirismo por países; pero su aportación y estudio más amplio se centra en Moravia, Hungría, Silesia, Polonia, Bohemia y Grecia, países todos ellos propensos a las creencias en estas criaturas por su mayor nivel de supersticiones y miseria, lo cual comporta entre sus pobladores, eminentemente campesinos, grandes dosis de simplicidad y credulidad ante situaciones perfectamente explicables⁵. Calmet entra, como buen teólogo, en el tema de las resurrecciones, y también aquí se basa en el hecho de que solo Dios tiene el poder para resucitar a los cadáveres. Respecto a las excomuniones, si los “muertos” salen de sus tumbas dentro de las iglesias y han sido poseídos por el demonio, incluso así, es por voluntad divina que estos cuerpos excomulgados han sido poseídos momentáneamente por Satanás. Entra, así mismo, en diversidad de temas esotéricos relacionados con el tópico del vampirismo, habla de fantasmas y aparecidos, de visiones, conjuros, magia y éxtasis. Su teoría sobre los “espíritus” es muy interesante, ya que Según Calmet, los ángeles y los espíritus de los muertos pueden aparecerse a los vivos (con la autorización divina), porque no son del todo inmateriales, pues es difícil “expliquer les apparitions dans l’hypothèse que les âmes, les anges, etc. sont purement spirituels” (Calmet, 1751: 230). Según él, el alma

⁵ Evidentemente, esta es la opinión del autor, ya que hoy en día sabemos que la superstición no es solamente propia de civilizaciones atrasadas, como se venía afirmando hasta tiempos recientes. La vinculación de estos aspectos con una mentalidad primitiva, a día de hoy, está totalmente superada, sobre todo después de todos los trabajos serios y rigurosos sobre el estudio de la magia.

posee “une certaine quantité de matière qui lui soit propre, dont elle dispose et qu’elle puisse mouvoir à sa volonté” esta “materia” especial puede “se reréfier l’air qui l’environne ou agit sur nos deux” (Calmet, 1751: 234).

La intención del *Traité*, evidentemente, se verá bien cumplida, porque la creencia en vampiros en estas poblaciones, como el autor explica en su conclusión, es fruto de “que tout cela n’est qu’illusion, & une suite de l’imagination frappée & fortement prévenue. L’on ne peut citer aucun témoin censé, sérieux, non prévenu, qui puisse témoigner avoir vû, touché, interrogé, senti, examiné de sang froid ces Revenans, qui puisse assurer la réalité de leur retour” (Calmet, 1751: 296). El público no se fijó en estas conclusiones y se quedó solamente con las historias extraordinarias y los casos fabulosos, sanguinarios o maravillosos; pero es a partir de estos temas cuando comienza a perfilarse el personaje del vampiro en los relatos literarios.

Nuestro estudio, partiendo de las historias de Calmet, pretende, en primer lugar, investigar algunos capítulos del *Traité* referentes a los dos tópicos sobre los que, posteriormente, focalizaremos el análisis literario. Hemos seleccionado, por tanto, los siguientes capítulos de la obra: Respecto al tópico de las características del vampiro en la tumba: el capítulo IX, *Récit d’un Vampire, tiré des Lettres juives (Lettre 137)*; el capítulo X, *Autres Exemples de Revenans. Continuation du Glaneur*; el capítulo XIV, *Conjectures du Glaneur de Hollande en 1733. N^o. IX*; y el capítulo XLVI, *Exemple singulier d’un Revenant de Hongrie*. Respecto al segundo tópico, el de la muerte del vampiro: el capítulo VIII, *Morts de Hongrie, qui sucent le sang des vivants*; el capítulo XVII, *Revenans dans les pays Septentrionaux*; y el capítulo XVIII, *Revenans en Angleterre*. Analizadas y clasificadas las narraciones del *Traité*, nos centraremos, en segundo lugar, en la aparición del personaje del vampiro como motivo literario, concretamente en los creadores del arquetipo literario del vampiro: Polidori, Le Fanu y Stoker, que son en realidad los que confirieron al personaje su idiosincrasia. Tal y como afirma Andriot (2008: 63):

Bram Stoker publiait son célèbre *Dracula* en inspirant également, de manière moins évidente que Le Fanu, de dom Calmet. Le mythe était né et notre bénédictin passait pour en avoir été l’initiateur. En effet, les caractéristiques attribuées aux vampires qu’il décrivait étaient globalement les mêmes que celles que retenaient les auteurs de fictions littéraires puis cinématographiques du second XIX^e et du premier XX^e siècle.

Partiremos, pues, de estos autores para rastrear cómo se inicia el arquetipo del personaje literario y los tópicos analizados en los relatos de Calmet, para terminar nuestro estudio dando una visión panorámica de diversos autores, que con sus escritos contribuyeron a la consolidación tanto del personaje, como de la literatura vampírica (Tieck, Gautier y Tolstoi).

1. Calmet y su época: su influencia

Resulta de gran interés, para nuestro estudio, antes de entrar en materia literaria, contextualizar la época y los motivos que llevaron a Calmet a escribir su *Traité*, ya que sus escritos influenciaron a un gran número de intelectuales tanto de su época como de épocas posteriores. En el siglo XVII se había producido, desde el Renacimiento, un cambio paulatino de mentalidad y una proliferación de saberes, que habían posibilitado una nueva concepción respecto a las matemáticas, la filosofía, las ciencias naturales, la lengua... preparando la venida de la Ilustración. Pero, al mismo tiempo, este cambio de saberes se había originado, muchas veces, de manera autodidacta en grandes figuras del pensamiento, no correspondiéndose con la evolución del pueblo, que continuaba creyendo, la mayoría de las veces, en supercherías. Esta podría ser una buena interpretación de por qué, en pleno Siglo de las Luces, se produjo en Europa la mayor “plaga de vampirismo” de toda la historia de la humanidad. Tal y como nos dice Faivre (1962: 48-49):

Celui-ci voit se multiplier en Europe les anecdotes et les superstitions, le XVIII^e siècle. L'époque de Diderot, Bayle, Voltaire, des Encyclopédistes, est autant celle de Cagliostro, des Martinistes et Illuminés, elle est celle Jacques Cazotte. Pour première fois en Europe, le vampirisme va revêtir un caractère quasi officiel, traités et dissertations vont se multiplier.

Otra posible explicación al fenómeno vampírico del XVIII partiría de interpretar que la atracción por las criaturas extrañas o monstruosas, es decir, la predisposición a creer en criaturas mágicas, tomaba un nuevo significado; esto, junto a las extravagancias de relatos sobre vampiros, en publicaciones como *Le Mercure Galant*, contribuyeron a la creación de un clima de supersticiones ancestrales que se canalizarían a una categoría de lo maravilloso (Porset, 2007). Durante las “epidemias de vampirismo”, una población supersticiosa y atrasada hizo recaer, así mismo, en enfermedades desconocidas la sintomatología del vampiro, que junto con la predisposición psicológica, la influencia de la iglesia⁶, etc., pudieron estimular estas creencias. Una de estas enfermedades fue la de la rabia, debió de existir una coincidencia grande en el tiempo (primer tercio del siglo XVIII) y en el espacio (países balcánicos/Imperio austro húngaro) entre el vampirismo y la rabia. No es difícil, por tanto, comprobar que las concepciones acientíficas que impregnaron la interpretación de los fenómenos que dieron origen a la leyenda del vampiro, estaban también presentes en aquellos

⁶ Después de muchas disputas, la postura oficial de la Iglesia Romana fue la de que el vampiro no existía, al revés de lo que ocurrió con la Iglesia Ortodoxa Griega. Esta diferencia de criterios contribuyó a crear más confusión en aquellas zonas balcánicas arrebatadas al Imperio Otomano, por cuya influencia luchaban ambas iglesias.

tiempos en los razonamientos etiológicos y terapéuticos de procesos tales como la rabia⁷ o la epilepsia (Gómez Alonso, 1992: 140).

En este contexto de intenso debate, respecto a la existencia o no del vampiro, y la histeria desatada en multitud de poblaciones del centro de Europa, apareció Calmet, benedictino de la congregación de Saint Vanne que nacido en Mesnil la Horgne el año 1672 y muerto en 1757, escribió el año 1746 su *Traité*. Eran muchos los tratados y estudios anteriores a Calmet que habían sobre el tema: *Des Falses Revenants. Relation de ce qui s'est passé a Sant Erini Isle de l'Archipel* de Françoise Richard (1657); *Dissertatio Historica-Philosophica de Masticatione Mortuorum* de Philipp Rohr (1679); *Magia Posthuma* de Ferdinando Schertz (1706); *Relation d'un Voyage au Levant* de Joseph Pitton de Tournefort (1717); *Dissertatio de Vampiris Serviensibus* de John Henrich Zopfius (1733); *De Masticatione Mortuorum in Tumulis* de Michael Ranfft (1725); o *Dissertazione Sopra i Vampiri* de Giuseppe Davanzati (1744). Sin embargo, fue Calmet quien influenció a Jacques Albin Simon Collin de Plancy, que, en la entrada *Vampirs* de su *Dictionnaire Infernal* (1863), dice: “On donné le nom d'*upiers oupires*, et plus généralement *vampires* en Occident, de *broucolaques* [...] à des hommes morts et enterrés [...] qui revenaient *en corps et en âme* [...] qui suçaient le sang [...] causaient la mort” (1863: 677), y afirma en una nota a pie de página: “C'est la definition que donne le R. P. D. Calmet”. Como muy bien manifiesta Lecouteux (2009: 29): “Collin de Plancy reprend l'essentiel de l'ouvrage de Dom Calmet dans son *Dictionnaire Infernal* et contribue ainsi à diffuser et à accréditer la croyance”. Así como también en su *Histoire des Vampires et des Spectres Malfaisans* (1820), concretamente en el *Préface*, consta de nuevo: “Ce livre n'est, comme on dit, qu'une *compilation*. On a profité de savantes dissertations de D. Calmet sur les apparitions, les revenans et les Vampires” (Collin de Plancy, 1820: 6).

Dom Ildefonse Cathelinot⁸, contemporáneo de Calmet y benedictino como él, dice reflexionando sobre su obra: “Les apparitions des Esprits ont occupé quelques plumes sçavantes; en voici une des plus célèbres qui reprend la même matière; on ne s'attendoit peut-être pas que dom Calmet, après ses travaux immenses sur la Bible, prendroit la peine de recueillir des histoires de Lutins et de Revenants” (Cathelinot, 2008: 49). Las reflexiones de este autor sobre el *Traité* representan una apología de la labor realizada por Calmet, defendiendo, contra el racionalismo radical, la dimensión

⁷ Las características de esta enfermedad comparada con los síntomas de vampirismo son patentes: las dos se transmiten por una mordedura y los cadáveres de las personas que morían víctimas de la rabia presentaban una buena conservación, ya que esta enfermedad, al morir por asfixia, posibilitaba la persistencia y la fluidez de la sangre (Gómez Alonso, 1992: 140).

⁸ Dom Ildefonse Cathelinot (1671-1756) fue contemporáneo de Calmet, y, como él, benedictino de la congregación de Saint Vanne. Bibliotecario durante varios años, escribió unas *Réflexions ou remarques générales et particulières sur les deux dissertations du R. P. dom Calmet abbé de Senones touchant les apparitions des esprits*. Las *Réflexions*, según Banderier (2008: 40), “sont datées du mois de novembre 1749”.

sobrenatural de las apariciones de ángeles, espíritus y demonios y refutando las supersticiones sobre la existencia de los vampiros.

Es otro benedictino, Feijoo⁹, pero esta vez español, quien recibe el encargo de comentar la obra de Calmet. Inicia su carta Feijoo (1753: 6) cuestionando las historias de *Revenans* “ya verdaderos, ya fingidos, esto es, o resucitados milagrosamente, u de quienes fabulosamente se cuenta que lo fueron”. Polemiza en todo lo referente a los *Revenans* y habla de “mentecatos”, “embusteros”, “mentirosos” y “fatuidades”. Argumenta, por tanto, que lo que se afirma que fue una plaga de vampirismo corresponde a “informaciones de gente rústica” y “supersticiosa”.

La presencia del *Traité* del abad suscitó juicios posteriores a su época, el propio Voltaire, desde la incredulidad, afirma en su *Dictionnaire Philosophique* (1764): “Quoi ! C’est dans notre XVIII^e siècle qu’il y a eu des vampires!” (1878: 547), y dice respecto a Calmet: “Dom Augustin Calmet [...] a imprimé et réimprimé l’histoire des vampires avec l’approbation de la Sorbonne” (1878: 547), dejando así constancia de la popularidad alcanzada por este debate; y además afirma que: “Calmet enfin devint leur historiographe, et traita les vampires [...] rapportant fidèlement tout ce qui avait été dit avant lui” (1878: 549), confirmando, así, el papel de compilador del abad.

También Polidori, el creador del arquetipo literario del vampiro, como después analizaremos, había leído a Calmet, apreciándose su opinión en el relato *The Vampyre (a tale by Lord Byron)*, aparecido el 1 de abril de 1819 en el *New Monthly Magazine*; ya en la introducción del relato asevera que las supersticiones respecto a estas criaturas provienen generalmente de los países del este: “The superstition upon which this tale is founded is very general in the East [...] In the West is spread, with some slight variation, all over Hungary, Poland, Austria, and Lorraine, where the belief existed, that vampyres nightly imbibed a certain portion of the blood of their victims...” (Polidori, 1819: xx). Y respecto a Calmet observa:

The veracious Tournefort gives a long account in his travels of several astonishing cases of vampirism, to which he pretends to have been an eyewitness; and Calmet, in his great work upon this subject, besides a variety of anecdotes, and traditionary narratives illustrative of its effects, has put forth some learned dissertations, tending to prove it to be a classical as well as barbarian error (Polidori, 1819: xxiv).

Finalmente y para concluir este recorrido por algunos de los autores que hablaron de Calmet y que habían leído su *Traité*, nos centraremos en los escritos de

⁹ Fray Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) comentará el *Traité* de Calmet en el tomo cuarto, carta XX, de su obra *Cartas eruditas y curiosas* (1753), carta que lleva por título “Reflexiones críticas sobre las dos Dissertaciones, que en orden a Apariciones de Espíritus, y los llamados Vampiros, dio a luz poco há el célebre Benedictino, y famoso Expositor de la Biblia D. Agustín Calmet”.

Nodier, que en su obra *Infernaliana, ou anecdotes, petits romans, nouvelles et contes* (1822) también focaliza sobre el vampirismo. Ya al comienzo de la obra, en el *Advertissement*, comenta: “De toutes les erreurs populaires, la croyance au vampirisme est à coup sûr la plus absurde”, y ratifica: “Nous avons tiré plusieurs contes de différents auteurs” (Nodier, 1822: 3); es decir, su obra es una recopilación de relatos, anécdotas, cuentos de diversos autores, y de entre ellos “dom Calmet”. Nodier narra la famosa historia de Arnol Paul, a partir de los escritos del *Traité* y reproduce el remedio del abad para protegerse de los *revenans*: “Il avait trouvé le moyen de se guérir en mangeant de la terre du vampire turc, et se frottant de son sang” (Nodier, 1822: 17). También describe la exhumación del cadáver: “Il fut inhumé depuis quarante jours, on lui trouva le corps vermeil; on s’aperçut que ses cheveux, ses ongles, sa barbe s’étaient renouvelés, et que ses veines étaient remplies d’un sang fluide” (Nodier, 1822: 17). Así como relata el ritual de la muerte del vampiro: “Perça le coeur ; on leur cupa la tête, on les brûla, et on jeta leurs cendres dans la rivière” (Nodier, 1822: 19-20).

Ratifica al final de esta obra la creencia de que “la peur et l’imagination troublée en ont fait des vampires” (Nodier, 1822: 236) son las causantes de estas historias, que han sido relatadas por “villageois ignorants, des esprits faibles et superstitieux” (Nodier, 1822: 237); y concluye su reflexión afirmando: “parce qu’on a vu dans ce volume quelques histoires qui portent en apparence un certain caractère de vérité, il ne faut pas pour cela les croire” (Nodier, 1822: 235).

Como podemos apreciar, el debate respecto a la existencia o no de estas criaturas hizo que muchos de los intelectuales de la época, preocupados por las dimensiones que tomaba el asunto, participaran y contribuyeran, sin proponérselo, a la difusión de estas historias sobre vampirismo. La mayoría de autores posteriores a Calmet, se centraron en su crítica a estos relatos y creencias, pero es irónico que con sus debates aumentaran la popularización del motivo del vampiro entre el pueblo, y tal como afirma Marigny (1993: 51): “Voulant réfuter la croyance aux vampires, Dom Calmet a répertorié un nombre impressionnant de *cas de vampirisme* et son ouvrage, pour anecdotique et parfois même naïf qu’il soit, présente un grand intérêt pour les historiens, les sociologues et les anthropologues”, y nosotros añadiríamos: interés también para los estudiosos de los mitos y leyendas, y material importante para los investigadores de la literatura. Él no considera auténticos ni verosímiles estos relatos, sino que se limita a recoger la información de otros que los han leído o escuchado por medio de la transmisión oral, o bien que dicen haberlos presenciado. Como afirma Porset (2007: 59): “Là réside la forcé et la faiblesse du propos de Calmet; son ambiguïté; car, à mesure qu’il prétend déconstruire le Vampirisme, il lui donne, paradoxalement plus consistance”. Por tanto, podemos afirmar que, en realidad, los relatos son narraciones fabulosas o maravillosas, asumidas como auténticas o verdaderas por las fuentes de información citadas por Calmet, así como de aquellos autores que él ha

leído (periódicos como *Le Mercure Galant*, *Le Glaneur de Hollande*, *Les Lettres juives*; intelectuales como Schertz, Harenberg, Tournefort, Le Loyer, Vinfrow, De Bruyn, Gaspard Reies, Rehrius, Conde de Cabrera...).

2. Los relatos de Calmet

Comenzaremos nuestro estudio con el primero de los tópicos de esta investigación: las características del vampiro en la tumba, que corresponde a los capítulos (IX, X, XIV y XLVI) del *Traité*.

En el capítulo IX, *Récit d'un Vampire, tiré des Lettres juives*, la narración se fundamenta en la carta 137, que es copiada literalmente por Calmet¹⁰.

El documento, datado en 1738, está registrado en la población de Kisilova (a tres leguas de Gradisch), y certificado por dos oficiales del Tribunal de Belgrado y por un oficial de las tropas del Emperador en Gradisch. En el pueblo de Kisilova murió un anciano de 62 años y tres días después de ser enterrado, por la noche, se apareció a su hijo pidiendo comida y una vez que hubo comido, desapareció. Al día siguiente, el hijo relató a sus vecinos el acontecimiento, y esa noche el padre no se apareció, pero la noche siguiente volvió a aparecerse pidiendo de nuevo comida. Por la mañana, el hijo estaba muerto en su lecho, y ese mismo día, 5 o 6 personas del mismo pueblo cayeron súbitamente enfermas, sin razón aparente.

Veamos la descripción del anciano en la tumba: “Quand on vint à celui du Vieillard, on le trouva les yeux ouverts, d'une couleur vermeille, ayant une respiration naturelle, cependant immobile comme mort; d'où l'on conclut qu'il étoit un signalé Vampire” (Calmet, 1751: 40-41). Se pensó que era un claro caso de vampirismo y se acabó con las muertes atravesando el corazón del anciano: “Le boureau lui enfonça un pieu dans le cœur. On fit un bûcher, & l'on réduisit en cendres le cadavre. On ne trouva aucune marque de Vampirisme, ni dans le cadavre du fils, ni dans celui des autres” (Calmet, 1751: 40-41).

En el capítulo X, *Autres Exemples de Revenans. Continuation du Glaneur*¹¹, Calmet se basa en una publicación del año 1732, una historia acontecida en un cierto cantón de Hungría, más allá de Tibisque, de nombre latino *Oppida Heidonum*. El relato es atestiguado jurídicamente por varios oficiales de la guarnición del país, los cirujanos mayores de los regimientos y los principales ciudadanos del lugar. Declarado el hecho por el *hadnagi* Barriarar y los ancianos *heiduques*; firmado por Battuer, teniente primero del regimiento Alejandro de Wurtemberg; Clickstenger, el cirujano

¹⁰ Consideramos importante para la investigación reproducir aquí el texto original sobre el cual Calmet copiará, literalmente, toda la información de la historia de este relato. Para ello, véase el Anexo I.

¹¹ *Glaneur historique* (1731-1733), publicación histórica, moral, literaria, galante... donde se recogían los principales eventos ocurridos durante el año de su publicación. Se llegaron a publicar tres volúmenes, en 1731, 1732 y 1733. Es en el tomo II, *Glaneur historique, moral, littéraire, galant et calotin. Ou Recueil des principaux événements arrivés dans le courant de cette année*, donde Calmet se basa para relatar su historia.

mayor del regimiento Frustemburch; por otros tres cirujanos de la compañía, y por Guoichitz, el capitán en Stallath. El pueblo contaba historias de vampiros que chupaban la sangre a los vivos y los debilitaban, mientras ellos rebosaban de sangre en sus tumbas. Se cuenta la historia, en concreto, de Arnold Paul, aplastado por la caída de un carro de heno y que fue enterrado, pero que treinta días después de su muerte, cuatro personas del pueblo perecieron con signos de vampirismo. Exhumado el cadáver cuarenta días después del entierro, se encontraron todas las marcas de vampirismo en el cuerpo del fallecido, por lo que se procedió a realizar el rito de desvampirización. Muerto el vampiro, se consideró que la plaga había sido vencida, pero al cabo de cinco años volvió a reaparecer ya que diversas personas murieron del mismo mal. Una tal Stanoska, hija del *heiduque* Jotuitzo, despertó aterrada una noche relatando que un tal Millo, muerto hacía nueve semanas, había intentado estrangularla, la joven comenzó a languidecer y murió al cabo de tres días. Se exhumó el cadáver de Millo y se comprobó que era un vampiro. Se descubrió, al fin, que Arnold Paul había matado a más gente de la que se pensaba en un principio, y que también había infectado a varios animales de los que la gente comió, contagiándose así de la enfermedad. Se desenterraron a todos los que habían muerto desde hacía algún tiempo, y con el ritual de la muerte de los vampiros, la enfermedad cesó. La descripción del vampiro Arnold desenterrado fue: “Son corps étoit vermeil, ses cheveux, ses ongles, sa barbe s'étoient renouvelés, & ses veines étoient toutes remplies d'un sang fluide, & coulant de toutes les parties de son corps sur le linceul dont il étoit environné” (Calmet, 1751: 43). Es interesante remarcar en este relato, que la víctima infectada de vampirismo tardaba tres días en morir desde el momento en que había sido infectada, y que se producía un languidecimiento que la llevaba irremediabilmente a la muerte.

Así mismo, también cabe resaltar que el contagio de la enfermedad se podía producir por comer carne de animal contaminada por el vampiro: “Le défunt Arnold Paul avoit tué non seulement les quatre personnes dont nous avons parlé, mais aussi plusieurs bestiaux, dont les nouveaux Vampires avoient mangé, & entr'autres le fils de Millo” (Calmet, 1751: 45). Es muy interesante que en este relato se ofrezca un posible remedio para protegerse contra el ataque de estas criaturas: “en mangeant de la terre du sépulchre du Vampire & en se frottant de son sang” (Calmet, 1751: 43). Respecto a la muerte de Arnold, el ritual es el siguiente: “Dont on lui traversa le corps de part en part, ce qui lui fit, dit-on, jeter un cri effroyable, comme s'il étoit en vie [...] on lui coupa la tête, & on brûla le tout” (Calmet, 1751: 43). Para los desenterrados cinco años después: “Aussi leur a-t'on transpercé le coeur & coupé la tête, & ensuite on les a brûlés & jetté leurs cendres dans la rivière” (Calmet, 1751: 45).

En el capítulo XIV, *Conjectures du Glaneur de Hollande en 1733. N° IX*, el documento remite a una carta que recibe Calmet de un amigo, de un hecho acontecido en un pueblo no muy lejos de Belgrado. Documento certificado por L. de Beloz, anterior capitán del regimiento de S.A.S., el príncipe Alejandro de Wurtemberg, y

actualmente primer capitán de granaderos del regimiento del señor barón de la Trenck. El documento viene a decir lo siguiente: el príncipe Carlos VI creó una diputación comandada por el duque Carlos Alejandro de Wurtemberg, desde Belgrado, constituida por oficiales militares y por civiles, para investigar y atestiguar los estragos que un vampiro estaba causando entre los suyos. Muerto hacía varios años, provocaba desolación y muerte entre su propia familia (*vurdalak*)¹², en la cual había asesinado a tres sobrinos y a un hermano. Su quinta víctima era una sobrina, muy hermosa, a la cual ya había chupado dos veces. La comitiva encargada de la verificación y erradicación, partió hacia el lugar en donde había sido enterrado, abrieron la tumba y se inició el rito de exhumación contra el vampiro, en el momento de la finalización del rito, la sobrina mejoró y cesó la enfermedad en la zona.

Abriendo la tumba se encontró: “un homme aussi entier, & paroissant aussi saint qu’aucun de nous assistans; les cheveux, & les poils de son corps, les ongles, les dents, & les yeux, (ceux-ci demi-fermés) aussi fermement après nous qui avons vie, & qui existons, & son cœur palpitant” (Calmet, 1751: 66). Es interesante remarcar, en esta historia, que aunque no se especifica el lugar exacto donde se produjo la succión por parte del vampiro, sí se describe la marca que este deja en su presa: “A l’endroit où ces personnes sont sucées, il se forme une tache très-bleuatre” (Calmet, 1751: 67).

Y así se nos cuenta el ritual de la muerte del vampiro por parte de Calmet: “Ensuite on lui perça le cœur avec une espèce de lance de fer rond & pointu. Il en sortit une matiere blanchâtre & fluide avec du sang, [...] ensuite de quoi on lui trancha la tête avec une hache [...] Au surplus on le rejeta dans la fosse, avec force chaux vive pour le consommer plus promptement” (Calmet, 1751: 66-67).

En el capítulo XLVI, *Exemple singulier d’un Revenant de Hongrie*, Calmet se documenta en un relato de Rauff³, ocurrido en el pueblo de Kisilova y atestiguado por el oficial del emperador destacado en el territorio de Gradisca en Hungría, y el cura del lugar, hecho acaecido en 1725. Peter Plogojovits, que llevaba enterrado diez

¹² Los *vurdalak* son vampiros de los pueblos eslavos que salen de noche de sus tumbas para succionar la sangre de los vivos, de sus familiares y amigos, a los cuales a su vez, convertirán en vampiros.

¹³ La historia narrada por Calmet es una de las más populares de los relatos de vampiros de la época. Aparece por primera vez en el *Wienerisches Diarium*, Anno 1725 (Num. 58) 21. Julii-pp. 11-12; con el título *Copia eines SCheibens aus dem Gradisker District in Ungarn*. Se cuenta, detalladamente el caso del ciudadano Peter Plogojovits, en la ciudad de Kisolova. El caso fue también recogido, el mismo año, por Michael Ranft (1700-1774) que en su *Dissertatio Prior Historico-Critica de Masticationi Mortuorum in Tumulis* (1725), concretamente en su *Conspectus Dissertationis XII* titulada: *Singulare Exemplum ex Hungaria*, retoma las mismas páginas del diario y reproduce la noticia. Ranfft comienza: “Recentissimus, quod nobis innotuit, & ómnium maxime memoratus dignum exemplum, est illa relatio ex Hungaria, quam ex Vovellis publicis haud ita pridem compertam accepimus. Digna est, ut verbotenus ex Relat. Publ. Lipsiensibus a. c. p. 503. Seqq. Hoc loco inserendam curemus & quidem in lingua vernácula: Wien, vom 31. Julii”. La narración va firmada por Käyserl, Provisor, Gradisker District.

semanas, se aparecía por la noche y atacaba a los lugareños cuando dormían. De esta manera, murieron nueve personas y los habitantes del pueblo, aterrorizados, pidieron ayuda al oficial del emperador, que mandaba sobre el territorio de Grandisca, así como al cura del lugar. Exhumado el cadáver, por las autoridades y los campesinos, y ejecutado el rito contra el vampiro, este dejó de aparecerse. Cuando se produjo la exhumación del cadáver se pudo apreciar que: “Son corps n’exhaloit aucune mauvaise odeur; qu’il étoit entier & comme vivant, [...] que ses cheveux & sa barbe étoient crûs, & qu’à place de ses ongles, qui étoient tombés [...] ses pieds & ses mains étoient aussi entiers qu’on les pouvoit souhaiter dans un homme bien vivant. Ils remarquerent aussi dans sa bouche du sang tout frais, que ce peuple croyoit que ce Vampire avoit sucé aux hommes qu’il avoit fait mourir” (Calmet, 1751: 218). Respecto a la muerte de la criatura, baste decir que: “Accoururent aussi-tôt chercher un pieu bien pointu, qu’ils lui enfoncèrent dans la poitrine, d’où il sortit quantité de sang frais & vermeil [...] Ensuite les paysans mirent le corps sur un bûcher, & le réduisirent en cendres” (Calmet, 1751: 218-219).

Respecto del segundo tópico investigado, *La muerte del vampiro*, los capítulos analizados son el VIII, el XVII y el XVIII.

En el capítulo VIII, *Morts de Hongrie, qui sucent le sang des vivants*, Calmet parte de un relato oral de un soldado perteneciente a una guarnición en la frontera de Hungría. La historia viene certificada por el Conde de Cabrera, capitán del regimiento de infantería Alandetti en Freiburg im Breisgau y otros oficiales, un cirujano y un auditor. Los hechos se remontan a unos 15 años en el pasado: un soldado destacado en la frontera de Hungría, estando hospedado en casa de un campesino, vio entrar un extraño personaje del que le informaron que llevaba muerto y enterrado hacía más de 10 años. Advertidas las autoridades, enviaron al comisionado conde de Cabrera para investigar estos hechos. Se hizo desenterrar el cuerpo del espectro y apreciando signos de vampirismo (aparecía como acabado de enterrar), se procedió a su eliminación. Se descubrieron dos casos más de vampirismo, un *vurdalak* que chupó la sangre del cuello a su hermano, a uno de sus hijos y a un criado; y un tercer reviniente, enterrado hacía 16 años, que también había chupado la sangre a dos de sus hijos causándoles la muerte. Se procedió, evidentemente, a su ejecución. En el primer caso, se hizo desenterrar el cuerpo del espectro: “Lui fit couper la tête, puis le fit remettre dans sa tombe” (Calmet, 1751: 38). En el segundo caso, se ordenó que: “Lui passât un grand clou dans le temple, & ensuite qu’on le remît dans le tombeau” (Calmet, 1751: 38). En el tercero: “Il en fit brûler un troisième” (Calmet, 1751: 39).

En el capítulo XVII, *Revenans dans les pays Septentrionaux*, nuestro autor se basa en un Tratado de Thomae Bartholini *Antiquitatum Danicarum de Causis Contemptae a Danis adhuc Getilibus Mortis*¹⁴. Calmet recoge relatos que documentan las

¹⁴ Es interesante para esta investigación, reproducir algunos de estos remedios contra los espectros (revinientes) que propone Thomae Bartholini en sus escritos (Consultar Anexo II, notas).

diversas maneras y formas de acabar con los espectros que atormentaban y maltrataban a los vivos. Cuenta la historia de un tal Asmond, hijo de Alfus, que se había hecho encerrar vivo con su amigo muerto Asvite. Sacado poco después del sepulcro, estaba cubierto de sangre a causa de los ataques producidos por Asvite. En este relato se utiliza la fuerza de la magia¹⁵ para que las almas puedan volver, de nuevo, a los cuerpos que no están corrompidos, aunque lleven ya algún tiempo muertos¹⁶. Y cuál es la forma de matar a los espectros: 1. “Coupa la tête” (Calmet, 1751: 83). 2. “On leur passoit un pieu au travers du corps, & on les fichoit ainsi en terre” (Calmet, 1751: 83). 3. “D’autres fois on tiroit le corps du tombeau, & on le réduisoit en cendres” (Calmet, 1751: 83).

En el capítulo XVIII, *Revenans en Anglaterrre*, nuestro autor se basa en relatos de Guillaume de Malmesbury¹⁷ (1096-1142), Libri II y Guillaume de Neubrige (1136-1198), *Historia Rerum Anglicarum*, *Historia de Rebus Anglicis*. En este capítulo relataremos dos historias, en primer lugar la del hombre de Buckingham: Cuenta la historia de un hombre muerto que se aparecía por la noche a su mujer durante tres noches consecutivas, aterrorizándola. El obispo de Lincoln, reunido en consejo, presentó el caso, muy común por los territorios de Inglaterra, y se decidió quemarlo. El obispo consideró no muy decoroso desenterrar el cadáver y se opuso. Así que escribió una cédula de absolución, que puesta sobre el cuerpo del difunto permitió su reposo instantáneo.

En segundo lugar, hallamos la historia de Berwick¹⁸, un hombre que salía todas las noches de su tumba para perturbar la paz de sus vecinos, y dice así: “On choisit donc dix jeunes hommes hardis & vigoureux, qui le tirerent de terre, couperent son corps en pieces, & le mirent sur un brûcher, où il fut réduit en cendres; mais

¹⁵ La implicación de la magia en la vuelta de los llamados revinientes aparece en algunos de los relatos del abad, no podemos, por extensión de este trabajo, pasar a analizar pormenorizadamente la complejidad del término respecto a la vuelta a la vida de los cuerpos muertos y su no corruptibilidad, pero sí que podemos hacer una pequeña aclaración al respecto (Consultar Anexo III, notas).

¹⁶ En el caso de la nigromancia, rama de la magia relacionada con los muertos: “Originariamente, la nigromancia era la adivinación por medio de la evocación de los difuntos, tal y como indica su étimo, el latín *necromantia*, tomado del griego *nekromanteía*, compuesto de *nekrós* 'cadáver' y *manteía* 'adivinanza, profecía', y conocida también como *nekyomanteía*, cuyo primer componente es *nekys* 'difunto'. Para ello, originalmente se intentaba revivir a un muerto, pero más adelante se invoca su espíritu (*nekydaímōn*). Este tipo de práctica adivinatoria no sobrevivió al mundo antiguo y por ello el término se transformó, por influjo del latín *niger*, en *nigromantia*, como designación de la magia negra, es decir, maléfica” (Montaner, en prensa: 18).

¹⁷ Guillermo de Malmesbury aseguraba en sus escritos, según Calmet, que los antiguos creían que los hombres malvados que morían volvían después de la muerte porque el demonio, que los podía dominar por su condición de malvados, a su vez, los dirigía en sus propios cuerpos. Son diversas las creencias sobre cómo convertirse en vampiro, Cuthbert Lawson (1910) propone una clasificación de aquellos individuos susceptibles de transformarse en *vrykolakes* (Consultar Anexo IV, notas).

¹⁸ Reproducimos el texto original de esta historia, en la cual se basa Calmet, en el Anexo V, notas).

auparavant quelqu'un d'entre eux ayant dit, qu'il ne pourroit être consumé par le feu, qu'on ne lui eût arraché le cœur, on lui perça le côté avec un pieu, & quand on lui eut tiré le cœur par cette ouverture, on mit le feu au brûcher: il fut consumé par les flammes" (Calmet, 1751: 85-86).

Hemos presentado una panorámica de diversas historias recogidas en el *Traité* sobre las cuales exponemos a continuación nuestras conclusiones.

2.1. Conclusiones de la investigación

En todos los relatos analizados en este trabajo, podemos apreciar, en primer lugar, respecto a los documentos utilizados por el abad, que Calmet es un mero transmisor de las narraciones de otros. Sabe perfectamente recopilar aquellos hechos que han estado documentados, o bien por diarios de amplia difusión para la época (*Glaneur historique, Lettre jueves*), o bien por personajes importantes que han estudiado en profundidad las causas del vampirismo, así como todas las características que acompañan a estas criaturas (Ranft, Thomae Bartholini, Guillaume de Malmesbury y Guillaume de Neubrige). Y cuando no, recibe una carta de un amigo o el relato oral de un soldado destacado en una guarnición en la frontera de Hungría. No hay ni una sola historia que haya sido presenciada o contada, por primera vez, por el abad.

Respecto al lugar y el año de los hechos, son fechas relativamente cercanas a quien escribe (1725, 1732, 1738...) y son relatos acaecidos, principalmente, en la Europa central (Kisilova, cierto cantón de Hungría, pueblo no lejos de Belgrado, frontera con Hungría, países septentrionales...), excepto en el capítulo dedicado a Bukingham y Bervik, ya que aquí sigue los estudios de Guillaume de Malmesbury y Guillaume de Neubrige, como ya hemos comentado.

Las narraciones de Centroeuropa confirman la teoría de Calmet respecto a las características de estos pueblos y su creencia en vampiros que se produce, casi exclusivamente en estos territorios¹⁹, de aquí que el abad atestigüe: "Revenans, des Excommuniés, que la terre rejette, dit-on, de son sein, des Vampires de Hongrie, de Silésie, de Bohême, de Moravie, & de Pologne, & des Brucolaques de Grece" (Calmet, 1751: 2).

¹⁹ Si es cierto que los relatos de *revenans* recogidos en los textos de Calmet, ocurren, principalmente, en Centroeuropa, no podemos dejar de comentar la interesantísima teoría de Eugenio M. Olivares en su artículo "El vampiro en la Europa medieval: el caso inglés". Debido a la influencia de la tradición y el folklore nórdico respecto a los vampiros (*draugr*), el autor reflexiona sobre los primeros casos de vampirismo en la Inglaterra del siglo XII. En este contexto histórico, la peste y los enterramientos precipitados contribuyeron a crear las leyendas de muertos vivos (*vampiros*), ya que al abrir sus tumbas los signos de sangre eran muy visibles, probablemente, por haber sido enterrados seguramente aún con vida. Las reflexiones sobre diversos autores de la época, así como de relatos de *revenans*, hacen que el autor reformule la teoría del "eslavocentrismo" (Olivares, 2006: 27) como zona precursora en la aparición de los vampiros, afirmando que será en el medievo inglés cuando se produzcan los primeros relatos de estas criaturas.

Respecto a quién o quiénes dan fe de estas apariciones, exhumaciones o ataques de estas criaturas, también aquí el autor acudirá a testimonios de autoridad. Todos los relatos han sido certificados por personalidades diversas de la época, asentando la autoridad en tres pilares fundamentales: el ejército, la iglesia, y las autoridades civiles del lugar. Así tenemos: dos oficiales del tribunal de Belgrado y un oficial de las tropas del Emperador en Gradisch; diversos oficiales de la guarnición del país, cirujanos mayores de los regimientos y los principales del lugar; L. de Beloz, anterior capitán del regimiento de S.A.S., el príncipe Alejandro de Wurtemberg, y actualmente primer capitán de granaderos del regimiento del señor barón de la Trenck; el oficial del Emperador y el cura del lugar; el conde de Cabrera, capitán del regimiento de infantería Alandetti, otros oficiales, un cirujano y un auditor; Thomae Bartholini, médico danés, matemático y teólogo; y por último, Guillaume de Malmesbury, y Guillaume de Neubrige, historiadores ingleses que refieren diversas historias sobre los *revenans*.

Por otro lado, los tópicos analizados asientan, fielmente, la posterior tradición literaria, como después analizaremos. Las características del muerto en la tumba, según cuenta Calmet, son: los cadáveres aparecen con los ojos abiertos; con una respiración natural como si estuvieran verdaderamente vivos; reposando plácidamente; se constata que se ha producido un crecimiento de las uñas, del pelo, incluso de la barba; el color, generalmente, es bermejo; con venas repletas de sangre fresca; una presencia de cadáver entero, no corrompido; no se produce mal olor, y se presenta con signos de tener sangre fresca en la boca.

Para el segundo tópico, la muerte del vampiro, aparece reiteradamente el acto de atravesar el corazón con una estaca pero con diversas modalidades (atravesar el cuerpo de parte a parte, traspasar el corazón con una lanza de hierro redonda y puntiaguda, clavar una estaca puntiaguda en el pecho, o arrancar el corazón). Es curioso constatar que en uno de los relatos se sugiere clavar un clavo en las sienes del vampiro para acabar con él. El ritual de muerte también contempla: cortar la cabeza, quemar los restos hasta convertirlos en cenizas, tirar las cenizas al agua, cortar la cabeza y arrojar al vampiro a una fosa con cal viva, y por último, cortar a pedazos el cuerpo del reviniente.

Pero los cuentos del abad también aportan información respecto a otros tópicos que hemos de destacar. Se relata detalladamente que para convertirse en vampiro la víctima es inoculada tres veces, y tarda tres días en morir desde el momento en que quede infectada; que se produce una succión de sangre del vampiro a la víctima y que este deja una mancha azulada en el sitio (no especificado) de dicha succión. Así mismo, el contagio de la enfermedad también puede producirse por comer carne infectada, es decir, animales que haya matado el vampiro. Por último, en uno de los relatos se propone un remedio contra el vampirismo: comer tierra del sepulcro de la criatura y frotarse con su sangre. Como podemos apreciar, la presencia de la religión como

remedio a esta criatura del mal, no aparece bien determinada en estos relatos, será posteriormente en la literatura anglosajona donde la idea de la lucha contra el mal base sus métodos más efectivos en la religión.

Como afirma Andriot (2008: 62): “En traitant d’un sujet d’actualité et de son incompatibilité avec la religion chrétienne, dom Calmet n’aurait jamais pu prévoir qu’il allait contribuer à la naissance d’un genre littéraire nouveau”. Hay una retroalimentación entre folklore, tradición y narraciones, sus historias cuentan aquello que los pobladores de estas zonas han escuchado, se les ha contado, y que forma parte de su tradición. El autor, como ya hemos apuntado, es un recopilador, muchas veces de la literatura de transmisión oral: (*he aquí... en un cierto cantón... es célebre la historia... me han contado...*). Existe una perpetuación que Calmet lleva a cabo al poner por escrito en su obra; por todo esto, podemos hablar de relato ficcional. Existe, en las narraciones, una relación entre la antropología y la literatura. Como bien afirma García del Villar (2005), de la literatura de viajeros, escritores, etc., como transmisores de la existencia de culturas diferentes y formas sociales diversas, se pasa a los textos etnográficos. Lo que posibilita: “a. la literatura como fuente de estudio y como fuente de documentación y b. la necesidad de literalidad en escritura etnográfica” (García del Villar, 2005: 4). Es decir, Calmet aporta con sus historias una información sobre la cultura, las costumbres y los rituales de las comunidades en las que se han producido estos casos de vampirismo; así como un pensamiento simbólico de estos pueblos. “Etnografía y literatura no se diferenciarán, quizá, por sus formas de escritura, sino por los objetivos del autor al escribir un texto” (García del Villar, 2005: 14). Las narraciones de Calmet se convierten, para nosotros, en cuentos etnográficos, a la vez que en relatos folklóricos, ya que parten de un texto (literatura) y de un contexto (antropología), y como muy bien argumenta González Sanz (2006: 209): “La narración folklórica es ante todo un proceso. La propia acción de narrar entendida así, descubre en ella la importancia suprema del narrador, quien es un auténtico intérprete”. Y eso es nuestro autor, un compilador-narrador antropológico, contador de historias ancladas en el folklore.

3. La literaturización del mito del vampiro

El motivo literario del vampiro ya había surgido en las siguientes obras: *Der vampyr* (1748) de Heinrich Augustin von Ossenfelder; *Die Braut von Korinth* (1797) de Goethe; el poema sobre *Thabala, the Destroyer* (1801) de Robert Southey; o el poema *The Vampire* (1810) de John Stagg. Pero es el siglo XIX el que representa, para este personaje, la época de mayor culminación literaria, y concretamente el año 1813 cuando Lord Byron escriba *The Giaour*, iniciando la temática orientalista en la literatura romántica; la obra con el tema del vampirismo muestra la transformación del *giaour* (infiel), por su maldad, en vampiro después de la muerte, retornando y matando a sus parientes para alimentarse con su sangre.

Con el poema de Percy Bysshe Shelley (1819) *On The Medusa of Leonardo da Vinci*, se inicia una nueva concepción estética de la fascinación por la corrupción, un nuevo sentido de belleza que representa la voluptuosidad, la tristeza, la melancolía, de una belleza medusea apoyada en el dolor y la muerte; una belleza suprema que se transforma en belleza maldita y que lleva irremediabilmente a la muerte y a magnificar el mito del vampiro y de la vampiresa. También en 1819 y con Goethe, se recupera a la mujer como protagonista en su poema *Lamia*, obra con la que fue precursor en la creación del arquetipo literario de la *Femme fatale*, con el personaje de la condesa Adelaida, manipuladora que encarna a la perfección el arquetipo de la vampiresa. John Keats escribió su poema *The Lamia* también el año 1819, una balada romántica con una clara metáfora sobre el intercambio de energías en las relaciones humanas, el amor es la esencia que absorbe la vida que viene representada por la simbología de la sangre (Indurain y Urbiola, 2000: 495). Así mismo, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann también contribuyó a ir perfilando el arquetipo de la mujer vampiro en el Romanticismo alemán, ya que en su cuento *Vampirismus* (1821) el conde Hippolyt cae rendido ante la belleza de la joven Aurelie, que, casada con él, se ve transformada por la maldición de su madre en vampiresa.

Pero, como muy bien define Lecouteux (2009: 15): “Les fondateurs du mythe moderne sont trois auteurs anglais (Polidori, Le Fanu et Stoker). Les deux premiers ont en quelque sorte relancé l’intérêt pour le sujet, mais c’est le troisième qui a littéralement fixé l’image que l’on se fait du vampire”. Analizaremos, en este apartado, cómo se creará tanto el personaje masculino como el femenino por parte de Polidori y Le Fanu, para evolucionar y concretarse como mito literario, con Stoker. Posteriormente, nos centraremos en algunas obras clave de la literatura vampírica para comentar cómo ha ido evolucionando y adaptándose a los nuevos tiempos este arquetipo; y focalizaremos, concretamente, en los dos tópicos que hemos analizado en los relatos de Calmet, para constatar que la evolución arquetípica del vampiro ha sufrido un cambio radical; pero que las maneras y las formas de matar a estas criaturas perviven mayoritariamente a través de los años, tal y como sucede en la mayoría de los rituales ancestrales que recoge Calmet y que nos narra en sus relatos.

El vampiro, como nuevo personaje literario, es popularizado por John W. Polidori en su obra *The Vampyre* (1819), relato fundacional de la literatura vampírica. En esta obra se rompe con la visión del vampiro del folklore popular (el de Calmet), y aparece un personaje misterioso, tenebroso y cruel; aristócrata malvado, noble e irresistible; seductor y entregado al placer de destrozarse a sus víctimas: jóvenes doncellas; mentiroso, e inmortal. El arquetipo del vampiro nace, por tanto, con un marcado carácter de seducción, nada que ver con la descripción del tosco campesino de la tradición y de los relatos de Calmet. No hay una referencia en la obra respecto a las características del no muerto, ni tampoco respecto a cómo poder matar a esta criatura,

ya que en el relato de Polidori el vampiro no muere. Podemos afirmar, por tanto, que la criatura creada por Polidori es un monstruo de inmoralidad.

La influencia de esta historia fue decisiva en Europa, y el personaje del vampiro sufrió múltiples adaptaciones. Como afirma Montclair (1998: 62): “Le vampire est alors pris comme sujet par quelques auteurs qui chercheront la variation sur le thème, l’originalité”. Es decir, el mito que llega de la Europa oriental, pierde su carácter explicativo de la vida cotidiana para convertirse en un “motivo”, una figura del imaginario que no puede explicar la realidad. En Francia, de la obra de Polidori se realizaron tres versiones teatrales, todas ellas tituladas *Le vampire*: el melodrama de Charles Nodier (1820), un vodevil de Eugène Scribe (1820), y un *Drame fantastique en trois actes* de Alexandre Dumas padre junto con Auguste Maquet (1851). Y de las tres historias, fue la de Scribe la más original, ya que este autor hizo una parodia del personaje de Polidori.

Carmilla (1872), de Sheridan Le Fanu, presenta la transformación de la figura del vampiro en un personaje femenino que encarna la alteridad total en lo referente al deseo sexual y a la moralidad. Su comportamiento ambiguo, su belleza fascinante, unidas a la capacidad de seducción y a una refinada perversidad ante su joven amiga, hacen de ella la representante perfecta del mal absoluto frente al que hay que reaccionar para no ser aniquilado. La innovación de Le Fanu reside en saber asentar las características del arquetipo de la vampira que contribuyeron a la evolución de la literatura vampírica en general. Tal y como afirma Senf (1988: 55):

Le Fanu trabajará con el concepto tradicional del vampiro, el que se originó en el folklore y que se desarrollará en las primeras obras literarias. Pero *Carmilla* es también un nuevo concepto de vampiro, su “novedad” es resultado directo de su femineidad. [...] Es una mujer vampírica, bella y seductora en lugar de ser violenta y agresiva.

Respecto a los tópicos analizados en nuestro estudio, podemos comenzar describiendo qué nos dice Le Fanu (2005: 58) de la vampírica en la tumba:

Se abrió la tumba de la condesa Mircalla de Karnstein [...] A pesar de que llevaba enterrada más de ciento cincuenta años, sus facciones estaban llenas de vida. Tenía los ojos completamente abiertos. El cadáver no parecía haber sufrido el proceso de descomposición. Los dos médicos que asistían a la ceremonia atestiguaron el hecho prodigioso de que el cadáver respiraba, aunque muy débilmente, y que era posible escuchar los leves latidos de su corazón. Los miembros conservaban su flexibilidad y la carne era elástica. El féretro de plomo estaba lleno de sangre, que empapaba el cadáver. Se trataba de un caso irrefutable de vampirismo.

En el segundo punto, ¿cómo podemos matar al vampiro?, el autor detalla todo el ritual de la exhumación y la muerte de Carmilla siguiendo toda la información que hemos trabajado en el *Traité*; la presentación de la condesa en la tumba es una reproducción de las descripciones de los cadáveres que recoge Calmet:

De acuerdo con las antiguas prácticas, alzaron el cadáver y atravesaron su pecho con una estaca. En ese preciso instante el cadáver emitió un agudo grito. Luego le cortaron la cabeza, y del cuello seccionado brotó un chorro de sangre. A continuación, colocaron el cuerpo y la cabeza sobre un montón de leña y le prendieron fuego, hasta que no quedó más que un montón de cenizas, que arrojaron al río. A partir de entonces la región quedó libre de vampiros (Le Fanu, 2005: 58-59).

Pero será con *Dracula* cuando el mito y el arquetipo del vampiro queden completamente establecidos y desarrollados. Abraham Stoker escribió el año 1897 su famosa novela con la que estableció un verdadero mito literario, es decir, una creación que dentro de la conciencia colectiva “prend tous les aspects des grands mythes créés pour la tradition” (Fierobe, 2005: 14). El vampiro de Stoker, como nos dice Ballesteros (2000: 118): “será el primer vampiro moderno”.

Dracula va a convertirse en un modelo arquetípico del mito del vampiro que todavía sigue fascinando al público e inspirando a muchos escritores. Es un rico aristócrata venido desde Transilvania, que encarna la figura de la rebeldía romántica y la alteridad absoluta (la seducción erótica, la crueldad refinada, el deseo de eternidad por medio de la sangre de las mujeres que seduce e hipnotiza). Simboliza al “extranjero” que ha venido a corromper a la sociedad victoriana, pero esta sociedad patriarcal no puede permitir la victoria del vampiro, como ocurrió con Lord Ruthven, y al final se consumará la destrucción de la criatura.

En *Dracula* no aparecen descripciones del conde en la tumba, pero sí que podemos encontrar un pasaje donde se nos describe a Lucy:

Cuando una vez más levantó la tapa del ataúd de Lucy, todos miraron en el interior [...] y pudimos ver que el cuerpo yacía allí con toda su mortal belleza. [...] Allí tendida, parecía como si la estuviéramos viendo en una pesadilla: sus dientes puntiagudos, las manchas de sangre, su boca voluptuosa, [...] su aspecto carnal y sin alma (Stoker, 2008: 396).

Y otro donde se nos describe a una de las vampiras del conde. Aunque sí que hemos de apuntar, en estas narraciones, que la voluptuosidad y la sensualidad implícita que le confiere Stoker al relato literario no aparecían en el *Traité*: “Sabía que tenía que localizar al menos tres tumbas... [...] En ella yacía una de las mujeres durmiendo su sueño de vampiro, tan llena de vida y de voluptuosa belleza, que me estremecí (Stoker, 2008: 614).

Recordemos, aquí también, que en los relatos de Calmet los actantes de sus historias son masculinos, campesinos rudos, y que, por tanto, la presencia de estas mujeres bellas y voluptuosos en estas novelas pertenece a los relatos literarios.

Hay diversos pasajes del libro que nos hablan de la lucha contra estas criaturas y de cómo matarlas. La destrucción de Lucy es el primer paso para acabar con Dracula:

- Coja esta estaca con la mano izquierda, coloque la punta sobre su corazón y tenga preparado el martillo en la derecha. Entonces, cuando empecemos nuestra oración por la difunta [...] golpee en nombre de Dios, para que la muerta que amamos descansa en paz y la no-muerta desaparezca para siempre. La criatura del ataúd se retorció y de sus labios rojos, abiertos, brotó un chillido horroroso y espeluznante que nos heló la sangre. El cuerpo se estremeció, tembló y se retorció entre frenéticas contorsiones; los afilados dientes blancos se clavaron en sus labios hasta desgarrarlos y su boca se cubrió de espuma carmesí (Stoker, 2008: 399).

También nos relata la muerte de la vampiresa, anteriormente descrita:

De no haber visto en el primer rostro el sosiego y la alegría que fugazmente cruzó momentos antes de la disolución final, al comprender que había ganado su alma, no hubiese podido seguir adelante con mi carnicería. No hubiera sido capaz de soportar su horroroso chillido, al atravesarla con la estaca, ni el retorcimiento seguido de inmovilización de todos sus miembros, ni la espuma sanguinolenta de sus labios (Stoker, 2008: 616-17).

para llegar, finalmente, a la muerte del conde Dracula:

El conde yacía en el interior del cajón sobre un montón de tierra, parte de la cual se había esparcido sobre su cuerpo por la brusca caída desde el carro. Estaba mortalmente pálido, como una figura de cera, y en sus ojos rojizos brillantes esa horrible mirada vindicativa [...] Jonathan descargó el machete que esgrimía. Grité al ver cómo le seccionaba el cuello, al mismo tiempo que el señor Morris le hundía en el corazón su cuchillo bowie. Fue como un milagro: ante nuestros ojos, y en menos de lo que se tarda en exhalar un suspiro, el cuerpo entero se pulverizó y desapareció de nuestra vista (Stoker, 2008: 624-625).

Evidentemente, en la novela hay una lucha constante contra el mal y una gran cantidad de elementos simbólicos de oposición a la criatura que no aparecen documentados en los relatos de Calmet, como puede ser el poder del ajo o el crucifijo de

plata, ya que en la novela se reproduce la eterna lucha entre el bien y el mal, la oposición entre Dios y el demonio; pero hemos de tener en cuenta que la base de la destrucción y la forma de matar al vampiro que relata Stoker es la misma que hemos analizado en las narraciones del abad.

Otro de los autores interesante para nuestro estudio es Johann Ludwing Tieck que escribió una colección de cuentos titulada *Phantasus* (1812-16), en la cual se recogía la narración *Laß die Toten Ruhn* (*No despertéis a los muertos*), cuyo argumento se basa en el dolor por la pérdida de la amada y la posibilidad de su retorno a la vida. El protagonista, casado en segundas nupcias, no puede olvidar su primer amor –Brunhilda– y la retorna a la vida. Pero su acción tiene graves consecuencias, ya que su amada vuelve siendo una vampira que se alimenta de la sangre de los hijos de su segundo matrimonio. Cuando Walter descubra las consecuencias de sus actos, pide la ayuda de un nigromante, que retornará a la vampira al reino de los muertos:

[...] sólo en la noche de luna nueva duerme ella el sueño de los mortales. Entonces la abandona del todo el poder sobrenatural que recibe de la tumba. En ese momento es cuando deberás matarla.

-¡Cómo! ¿Matarla? –replicó Walter

-Sí [...] le atravesarás el pecho con una daga que yo te daré (Tieck, 2006: 76).

Después de clavarle en el pecho la daga, la muerta será enterrada en la tierra en la que fue despertada, para así romper el maleficio de su resurrección y proporcionarle el descanso eterno.

El año 1836, Théophile Gautier escribió *La morte amoureuse*, donde el autor reflexiona sobre la compleja línea que separa el bien del mal. El joven Romuald, personaje que encarna todas las virtudes y la más pura inocencia, el día que es ordenado sacerdote se enamora de Clarimonde, despertándose en él una pasión desencadenada que se convertirá en obsesión enfermiza. Muerta la amada, por el poder de un beso²⁰, retorna a la vida. La mujer vampira de Gautier, rescatada de la muerte, representa el arquetipo de la *Femme fatale* que atrapa al protagonista y lo aparta del camino de la virtud, llevándolo a la perdición; pero a diferencia de otras vampiras, la Clarimonde de Gautier ama a Romuald, aunque el amor no será suficiente, en esta época, para salvar a sus protagonistas.

Enfin la pioche de Sérapion heurta le cercueil dont les planches retentirent avec un bruit sourd et sonore, avec ce terrible bruit que rend le néant quand on y touche; il en réserve le couvercle,

²⁰ La simbología del poder del beso está muy presente en toda la tradición popular del cuento, como simbología del amor verdadero: *La bella durmiente*, *Blancanieves*... “La figure du vampire s’enrichit d’un imaginaire constitué autour d’autres textes fantastiques sans relation avec le vampirisme” (Montclair, 1998: 81).

et j'aperçus Clarimonde pâle comme un marbre, les mains jointes; son blanc suaire ne faisait qu'un seul pli de sa tête à ses pieds. Une petite goutte rouge brillait comme une rose au coin de sa bouche décolorée.

Il aspergea d'eau bénite le corps et le cercueil [...] La pauvre Clarimonde n'eut pas été plus tôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calciné (*La morte...* 1986: 116).

Sheridan Le Fanu con Carmilla, Stoker con Lucy y Gautier con Clarimonde, “ont créé le personnage de la femme vampire” (Lecouteux, 2009: 24). Respecto a la destrucción de la criatura, Jarrot (1999: 158) afirma: “Stoker et Gautier font tous deux référence au christianisme, le premier préconise une balle bénite alors que le second préfère l'aspersion d'eau bénite”.

Con *Sem'ya Vourdalaka* (1839) de Alexei Tolstoi, se da un nuevo giro a esta investigación, volviendo al vampiro de la tradición y del folklore. Este relato de vampiros es el que más se acerca a los cuentos recogidos y narrados por Calmet. Tolstoi se basa en la figura del *vurdalak*; Gorxa, el protagonista, el abuelo de la familia, convertido en *vurdalak*, arrastrará a toda su familia a la transformación. El vampiro de Tolstoi no sigue la imagen de moda del vampiro de Polidori, sino que se basa en los relatos y leyendas populares del folklore eslavo. El vampirismo se identifica como una plaga que se transmite entre las víctimas de una misma familia, llegando a arrasarse poblaciones enteras.

Para matar al *vurdalak*, según la tradición de la zona, se tiene que continuar con el ritual clásico:

Si yo regresara [...] no me permitan de ningún modo entrar. Si esto ocurre, les ordeno olvidar que fui su padre y que me atravesasen con una estaca de álamo [...] ya que para ese momento no seré sino un maldito *vourdalak* que vendrá a succionar vuestra sangre (Tolstoi, 2006: 198).

Como hemos podido apreciar a lo largo de este estudio, el primer vampiro literario nace con las características arquetípicas, por un lado de la maldad; y por otro, de la seducción. El vampiro de Polidori es un Lord, carente de moralidad; y el Dracula de Stoker es la alteridad y la seducción pura en estado animal, es un monstruo. Le Fanu y Gautier representan la creación del arquetipo de la vampiresa, la *Femme fatale*, que se caracteriza por su belleza y su gran poder de seducción, su erotismo y su sensualidad. En cambio, el vampiro de Tolstoi, el *vurdalak*, es un personaje que bebe del folklore y de las leyendas rusas conocidas por el autor.

Pero el modelo de prototipo de vampiro por excelencia –el conde Drácula– no permanecerá inalterable durante los siglos XX y XXI, sino que se producirá, en los relatos literarios, una evolución de las características arquetípicas del vampiro.

No hemos pretendido, en este estudio, asentar las características de la evolución arquetípica del vampiro, pero sí que es interesante constatar que mientras la visión de la criatura ha experimentado numerosas variaciones, el tópico de la muerte del vampiro ha variado mínimamente, como ahora analizaremos. La visión literaria del vampiro se ha diversificado con el paso del tiempo, y de aquella criatura de la tradición que inspiró a los autores (el *revenant*), y que describía Calmet, queda bien poco.

El vampiro contemporáneo entra en la literatura fantástica de la mano de Anne Rice que posibilita la “humanización” y la conversión, de esta criatura, en un héroe romántico desmitificado, invulnerable a la muerte, idealizado y bello; y es, por tanto, esta autora, con su *Interview with the Vampire* (1994), la que representa la primera evolución importante en el arquetipo; convirtiéndolo en un ser “existencialista”, con consciencia, que se arrepiente de sus actos. Su relato representa el primer paso para la humanización del vampiro. Rice prepara el terreno para la llegada del vampiro posmoderno, donde vampirismo y amor romántico (*Twilight*, 2005) ha creado una nueva concepción de vampiro asentada en la belleza, la inmortalidad y la seducción de una criatura que ha sido completamente deconstruida con respecto a lo que representaba el arquetipo clásico. Un ser que puede vivir a la luz del sol y que, además, brilla, que ha sido redimido y ya no es actante de maldad (Meyer). El vampirismo se ha convertido en historia de amor romántico entre bellos adolescentes que anhelan, más que nada en el mundo, su nihilismo y su inmortalidad. Son criaturas deseables y seductoras que han conquistado a una parte de público juvenil que sueña con conseguir aquello que posee Bella (amor eterno, juventud e inmortalidad).

Por tanto, la visión del campesino tosco, sucio de tierra y con sangre en la boca, que nos transmitía Calmet en sus relatos, se ha visto alterada radicalmente, en cuanto a la apariencia física de algunos de los relatos de vampiros actuales. También es cierto que no todas las narraciones parten de esta visión tan idílica de la criatura, Stephen King con *Salem's Lot* (1975) o Guillermo del Toro con su *Trilogía de la Oscuridad* (2009-2011) apostaron por una vuelta al monstruo de la tradición y del folclore, a la criatura de las leyendas; pero también es cierto que, actualmente, el vampiro es la criatura más versátil que, como mito literario, continúa reinando en la literatura.

Guillermo del Toro nos devuelve a los inicios del arquetipo primitivo, presentándonos en su novela a un ser que proviene de los conceptos más ancestrales de la humanidad, un monstruo sin consciencia propia ni voluntad, seres dominados por un ente superior (el Amo) que es ancestro de maldad. Del Toro parte de los orígenes e identifica el vampirismo como una plaga que amenaza con aniquilar a la humanidad.

Por tanto, podemos afirmar que del vampiro Lord de Polidori, de la alteridad y la seducción de Dracula, de la *Femme fatale* de Gautier y de la “humanización” del vampiro de Rice, hemos pasado en pleno siglo XXI al “yo quiero ser un vampiro” de Meyer, para finalizar nuestro recorrido panorámico en la criatura tosca y animalística de Guillermo del Toro, que nos propone una vuelta a la tradición descrita por Calmet.

Respecto al tópico literario analizado de cómo matar al vampiro, la evolución planteada por los autores estudiados en este trabajo no ha sufrido variaciones considerables respecto a los relatos de las versiones de Calmet. El abad, en sus narraciones, describe la muerte del vampiro como: atravesar el corazón con una estaca o una lanza; clavar una estaca puntiaguda, o un clavo en las sienes; cortar la cabeza y, por último, quemar los restos de la criatura hasta convertirla en cenizas. Corazón y cabeza eran el centro del ataque para acabar con los *revenans*, así como el fuego, elemento antropológico purificador.

Si nos centramos en los relatos literarios analizados, apreciamos que, en *Carmina*, la muerte de la vampiresa se producía por: atravesar el cuerpo con una estaca, cortar la cabeza y, posteriormente, quemarla. En *Dracula* el ritual de la muerte de Lucy es también clavarle una estaca; y a Dracula le clavaban un cuchillo en el corazón, y le cortaban la cabeza, en ese mismo momento se había producido la pulverización y desaparición de la criatura. En Tieck, Brunhilda es destruida porque se le atraviesa el pecho con una daga; y Gautier introduce la primera variación respecto a la muerte de Clarimonde, es el agua bendita la que reduce a polvo a la bella vampiresa. El poder de la religión, ya introducido por Stoker, está presente en la destrucción de la vampiresa, en este relato. El *vurdalak* de Tolstoi recurre a la tradición más clásica: la estaca de álamo en el pecho del vampiro. Y a partir de aquí, las variaciones evolutivas en el tópico de la muerte, aunque introduzcan algunos nuevos elementos (la luz solar, las ballestas, la plata...), siempre recurren a la manera clásica que ya aparecía en el *Traité* de Calmet. Incluso actualmente, los vampiros posmodernos son destruidos de forma clásica: descuartizados y quemados (Meyer); por la luz solar y cortándoles la cabeza (Del Toro). Los tópicos de la muerte que aparecían en los tratados del siglo XVIII, y que fueron compendiados por el abad Calmet, no han variado sustancialmente, y la literatura del siglo XXI continúan aniquilando al vampiro de la manera más tradicional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍ APARISI, Carme (2016): «Calmet y el vampiro: un personaje del mal. Aproximación desde la antropología a la literaturización del fenómeno vampírico». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista digital del Grupo de estudios del siglo XVIII*, 22, 179-203.

- ANDRIOT, Cedric (2008): «Dom Calmet: une œuvre à l'épreuve du temps», in Philippe Martin et Fabienne Henryot (éds.), *Dom Augustin Calmet. Un itinéraire intellectuel*, Paris, Riveneuve éditions.
- BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste (1742): *Lettres juives, ou Correspondance philosophique, historique & critique, entre un juif voyageur en différens Etats de l'Europe & ses Correspondans en divers Endroit. Tome second, depuis la XLI, jusqu'à la LXXX*. Nouvelle édition augmentée de XX Nouvelles Lettres, de Quantité de Remarques & de plusieurs Figures. Tome Quatrième. A La Haye, chez Pierre Paupie, 149-162.
- BALLESTEROS, Antonio (2000): *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza, Unaluna.
- BANDERIER, Gilles (2008): «(Ir)rationalité des vampires? À propos du Traité sur les apparitions de dom Augustin Calmet». *Acta Iassyensia Comparationis*, 6, 33-35.
- BARTHOLINI, Thomas (1689): *Antiquitatum Danicarum de Causis Contemptae a Danis adhuc Gentilibus Mortis*. Hafniae, Joh. Phil. Bockenhoffer.
- CALMET, Dom Augustin (1751): *Traité sur les Apparitions des Esprits, et sur les vampires, ou les Revenans de Hongrie, de Moravie, &c.* Paris, Debure l'ainé.
- CALMET, Dom Augustin ([1751] 2009): *Tratado sobre los Vampiros*. Traducción de Lorenzo Martín del Burgo. Prólogo de Luis Alberto de Cuenca. Madrid, Reino de Cordelia.
- CATHELINOT, Dom Ildefonse ([1749] 2008): *Réflexions sur le Traité des Apparitions de dom Calmet*. Texte établi, présenté et annoté par Guilles Banderier. Grenoble, Jérôme Million (Collection "Atopia").
- COLLIN DE PLANCY, Jacques Albin Simon (1820): *Histoire des Vampires et des Spectres Malfaisans*. Paris, Chez Masson. [Disponible en: <http://tolosana.univ-toulouse.fr/fr/notice/134137337; 10/03/2018>].
- COLLIN DE PLANCY, Jacques Albin Simon (1863): *Dictionnaire infernal*. Paris, Henri Plon. [Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5754923d?rk=300430;4; 11/03/2018>].
- CUTHBERT LAWSON, John (1910): «The Relation of Soul and Body», in *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*. Cambridge, University Press, 375-376.
- FAIVRE, Tony, (1962): *Les Vampires. Essai Historique, critique et littéraire*. Paris, Eric Losfeld & Le Terrain Vague.
- FEIJOO, Fray Benito Jerónimo (1753): *Reflexiones críticas sobre las dos Dissertaciones, que en orden a Apariciones de Espíritus, y los llamados Vampiros, dio a luz poco há el célebre Benedictino, y famoso Expositor de la Biblia D. Agustín Calmet*. «Cartas eruditas y curiosas» Tomo cuarto, Carta XX. Madrid, Marín. Biblioteca Feijoniana.
- FIEROBE, Claude [éd.] (2005): *Dracula. Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d'Ascq, Les Presses Universitaires du Septentrion.
- GARCÍA DEL VILLAR BALÓN, Reyes (2005): «Los métodos de la Antropología y la Literatura». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LX (1), 43-58. [Disponible en: <http://rdtp.revistas.csic.es; 07/03/2016>].

- GAUTIER, Théophile ([1836] 1986): «La morte amoureuse». *Contes fantastiques*. Paris, Corti. [Disponible en: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9942q; 11/03/2018>].
- GÓMEZ ALONSO, Juan (1992): *Rabia y vampirismo en la Europa de los siglos XVIII y XIX*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos (2006): «La investigación folklórica: premisas y consideraciones de carácter ético en relación con el trabajo de campo», in Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. València, Universitat de València.
- INDURAIN, Noelia y Óscar URBIOLA (2000): *Vampiros. El mito de los no muertos*. Madrid, Tikal.
- JARROT, Sabine (1999): *Le vampire dans la littérature du XIX^e au XX^e siècles*. Paris, L'Harmattan.
- LARA ALBEROLA, Eva y Alberto MONTANER FRUTOS (2014): «Magia, hechicería brujería: deslinde de conceptos», in *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca, SEMYR, 33-184.
- LARA ALBEROLA, Eva (2015): «La brujería en los textos literarios: el caso del *Malleus Maleficarum*». *Revista de Filología Románica*, 32, 41-65.
- LECOUTEUX, Claude (2009): *Histoire des Vampires. Autopsie d'un mythe*. Paris, Imago.
- LE FANU, J. Sheridan ([1872] 2005): *Carmilla. La mujer vampiro*. Barcelona, Obelisco.
- MARIGNY, Jean (1993): *Le réveil des vampires*. Paris, Gallimard.
- MONTACLAIR, Florent (1998): *Le vampire dans la littérature et au théâtre. Du mythe oriental au motif romantique*. Besançon, Association Française des Presses d'Université et Presses du Centre Unesco de Besançon.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (en prensa): «Entre la brujería y la teúrgia: formas de la magia en el Siglo de Oro y su literatura», in *Esoterismo y Brujería en la Literatura del Siglo de Oro*. Conferencia (inérita) pronunciada en el Coloquio Internacional *Esoterismo y brujería en la literatura del Siglo de Oro* (5-7 de mayo 2015). Universidad de Burgos.
- NODIER, Charles (1822): *Infernaliana, ou anecdotes, petits romans, nouvelles et contes*. Paris, Sanson. [Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k620569?rk=21459;2; 11/03/2018>].
- OLIVARES MERINO, Eugenio M. (2006): «El vampiro en la Europa medieval: el caso inglés». *Cuadernos del CEMYR*, 14, 205-232.
- POLIDORI, John William (1819): *The Vampyre; a Tale*. Londres, Printed For Sherwood, Neely and Jones.
- POLIDORI, John William ([1819] 2009): *El vampiro*. Traducción de Camila Loew. Barcelona, La otra orilla.
- PORSET, Charles (2007): *Vampires & Lumières*. Orleans, éditions À l'Orient.
- RANFT, Michael (1725): *Dissertatio Prior Historico-Critica de Masticationi Mortuorum in Tumulis*. Lipsiae, Christianus Godofredus Cleemannus.

- RANFT, Michael ([1728] 1995): *De la mastication des morts dans leurs tombeaux*. Grenoble, Jérôme Millon (Collection "Atopia").
- SENF, Carol A. (1988): *The Vampire in 19th Century English Literature*. Madison, University of Wisconsin Press.
- STOKER, Bram ([1897] 2008): *Drácula*. Edición de Juan Antonio Molina Foix. Madrid, Cátedra.
- The History of William of Newburgh* (1988), Edited and with a new translation by P. G. Walsh & M. J. Kennedy. Chapter 23: «Of a similar occurrence a Berwick». Fordham University. [Disponible en: <http://legacy.fordham.edu/halsall/basis/williamofnewburgh-five.asp#23>; 15/02/2016].
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Revised and enlarged. Edition Bloomington, Indiana, University Press.
- TIECK, Johann Ludwing ([1823] 2006): «No despertéis a los muertos», in *El vampiro: antología literaria*. Edición y prólogo de Jacobo Siruela. Madrid, Siruela.
- TOLSTOI, Alexei ([1839] 2006): «La familia del vurdalak», in *El vampiro: antología literaria*. Edición y prólogo de Jacobo Siruela. Madrid, Siruela.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The types of International Folktales. A classification and bibliography, Part I. Animal tales, tales of magic, religious tales, and realistic tales with a introduction*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet ([1764] 1878): *Dictionnaire philosophique*. París, Garnier.
- Wienerisches Diarium*, Anno 1725 (Num. 58) 21. Julii-pp. 11-12; *Copia eines Scheibens aus dem Gradisker District in Ungarn*. [Disponible en: <http://anno.onb.ac.at/cgi/content/anno?aid=wrz&datum=17250721&seite=11&zoom=33>; 08/02/16].

ANEXO I

J. Baptiste de Boyer Argens (1742). *Lettres juives, ou Correspondance philosophique, historique & critique, entre un juif voyageur en différens Etats de l'Europe & ses Correspondans en divers Endroit ...: tome second, depuis la XLI, jusq'ua la LXXX*. Nouvelle edition augmentée de XX Nouvelles Lettres, de Quantité de Remarques & de plusieurs Figures. Tome Quatrieme. A La Haye: chez Pierre Paupie, 149-162.

“Je viens de lire, mon cher Isaac, la relation d'un prodige qu'on a inséré dans un Journal historique (*Mercurie Historique & Politique*, Octobre 1736, 403-411.) [...] Au commencement de Septembre mourut dans le village de Kisilova, à trois lieuës de Gradisch, un vieillard âge de 62 ans, & trois jours après avoir été enterré, il apparut la nuit à son fils, & lui demanda à manger, & disparut. Le lendemain le fils raconta à ses voisins ce qui étoit arrivé. Cette nuit le père ne parut pas; mais la nuit suivante il se sit voir, & demanda à manger. On ne fait pas si son fils lui en donna, ou non; mais on trouva le lendemain celui-ci mort dans son lit. Le même jour, cinq ou six personnes tomberent subitement malades dans le village, & moururent l'une après l'autre peu de jours après [...].

On ouvrit tous les tombeaux de ceux qui étoient morts depuis six semaines. Quand on vint à celui du vieillard, on le trouva les yeux ouverts, d'une couleur vermeille, & cependant immobile & mort; d'où l'on conclut qu'il étoit un signalé *Vampire* [...]”.

ANEXO II

Thomas Bartholini (1689): *Antiquitatum Danicarum de Causis Contemptae a Danis adhuc Gentilibus Mortis*. Hafniae, Joh. Phil. Bockenhoffer.

“Vel enim caput corpori abscissum, portibus obscaenis applicuerunt; quomodo Gretterum, prostrato in tergum Kari spectro, quod omnes praedia circa tumulum ipsius habentes infestasse & depulisse dicebatur, fecisse, in historia eius legitur [...] *Tunc Gretterus ensem ab possessore quondam Jokullo nominatum vibravit, & collo tumulati adegit ut caput absconderetur, quod ad podicem ipsius posuit*. Vel cadaver, stipite palove magnà vi per truncum adacto, humi assixerunt, de quo loquitur apud Saxonem paulo aute nobis momoratus Asmundus:

*Haud impune tamen monstrifer egit,
Nam ferro secui mox caput ejus,
Perfodique nocens stipite corpus».*

También cita Batholini a Willielmo Malmesburiensi (1080/1095 – ca. 1143), del cual refiere:

«Eadem Anglis, qui scribente Willielmo Malmesburiensi de gestis Regum Anglorum libro secundo capite quarto, *ut credant nequam hominis cadáver post mortem daemone agente discurrere, pene innata credulitate tenent*”.

ANEXO III

Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos (2014): «Magia, hechicería brujería: deslinde de conceptos», en Eva Lara, Alberto Montaner (eds.), *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca, SEMYR, 33-184.

En la época en la que se encuadra esta narración, se pensaba que los malvados podían volver a la vida después de haber muerto, porque el demonio los dominaba y dirigía así, sus propios cuerpos. La relación entre magia y pacto diabólico es una identificación constante a partir del cristianismo. Son muchos los autores que han definido y han ahondado en el término “magia” (Feijoo en su *Teatro Crítico Universal*, Tomo II (1728) Discurso 5; Frazer en *La rama dorada* (1890); Kieckhefer en *La magia en la Edad Media* (1992)...); pero hemos decidido basarnos en una de las más recientes definiciones del término y, como nos dicen Montaner y Lara (2014: 34) “La magia comprende todas aquellas acciones encaminadas a influir sobre un determinado estado de cosas por medios que superan las capacidades ordinarias del ser humano”. La magia puede ser natural o blanca y magia negra, que es la que se basa en la invocación y el pacto diabólico. Como podemos apreciar “la magia desde la perspectiva eclesiástica tradicional es siempre ineficaz de por sí, pero puede resultar efectiva gracias al concurso diabólico” (2014: 169). Y en esta interpretación, estará la argumentación de Calmet respecto a la utilización de la magia.

ANEXO IV

J. Cuthbert Lawson (1910): *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*. Chapter IV “The Relation of Soul and Body”. Cambridge, University Press, 375-376.

“The classes of persons who are most liable to become *vrykolakes* are:

1. Those who do not receive the full and due rites of burial.
2. Those who meet with any sudden or violent death (including suicides), or, [...] where the vendetta is in vogue, those who having been murdered remain unavenged.

3. Children conceived or born on one of the great Church-festivals, and children stillborn.
4. Those who die under a curse, especially the curse of a parent, or one self-invoked, as in the case of a man who, in perjuring himself, calls down on his own head all manner of damnation if what he says be false.
5. Those who die under the ban of the Church, that is to say, excommunicate.
6. Those who die unbaptized or apostate.
7. Men of evil and immortal life in general, more particularly if they have dealt in the blacker kinds of sorcery.
8. Those who have eaten the flesh of a sheep which was killed by a wolf.
9. Those over whose dead bodies a cat or other animal has passed.

The provenance and the significance of these various beliefs concerning the causes of vampirism will be discussed in the next section”.

ANEXO V

The History of William of Newburgh (1988), Edited and with a new translation by P. G. Walsh & M. J. Kennedy. Chapter 23: «Of a similar occurrence a Berwick». Fordham University [Disponible en: <http://legacy.fordham.edu/halsall/basis/williamofnewburgh-five.asp#23>].

“In the northern parts of England, also, we know that another event, not unlike this and equally wonderful, happened about the same time. At the mouth of the river Tweed, and in the jurisdiction of the king of Scotland, there stands a noble city which is called Berwick. In this town a certain man, very wealthy, but as it afterwards appeared a great rogue, having been buried, after his death sallied forth (by the contrivance, as it is believed, of Satan) out of his grave by night, and was borne hither and thither, pursued by a pack of dogs with loud barkings; thus striking great terror into the neighbors, and returning to his tomb before daylight. After this had continued for several days, and no one dared to be found out of doors after dusk -- for each dreaded an encounter with this deadly monster -- the higher and middle classes of the people held a necessary investigation into what was requisite to be done; the more simple among them fearing, in the event of negligence, to be soundly beaten by this prodigy of the grave; but the wiser shrewdly concluding that were a remedy further delayed, the atmosphere, infected and corrupted by the constant whirlings through it of the pestiferous corpse, would engender disease and death to a great extent; the necessity of providing against which was shown by frequent examples in similar cases. They, therefore, procured ten young men renowned for boldness, who were to dig up the horrible carcass, and, having cut it limb from limb, reduce it into food and fuel for the flames. When this was done, the commotion ceased. Moreover, it is stated that the monster, while it was being borne about (as it is said) by Satan, had told certain persons whom it had by chance encountered, that as long as it remained unburned the people should have no peace. Being burnt, tranquility appeared to be restored to them; but a pestilence, which arose in consequence, carried off the greater portion of them: for never did it so furiously rage elsewhere, though it was at that time general throughout all the borders of England, as shall be more fully explained in its proper place”.

*Ré-enchanter le monde. Une approche du magicien et de l'artiste dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros*

Ana Alonso

Universidad de Zaragoza

aalonso@unizar.es

Resumen

A pesar de ser considerada por algunos investigadores como una obra maestra de la literatura romántica, la novela *Le Magicien* (1838) de Alphonse Esquiros no consiguió despertar el interés de sus contemporáneos ni tampoco el de la crítica de nuestros días, por lo que se hacen necesarios estudios específicos que pongan de relieve sus características y sus innovaciones. En esta línea, este trabajo pretende aportar, en primer lugar, una contextualización de la obra de Esquiros, partiendo de la posición marginal que el escritor, como miembro del grupo de los llamados «petits romantiques», ocupó en el panorama de la literatura romántica del momento. En segundo lugar, el estudio se detiene sobre los aspectos que hacen de la novela de Esquiros un texto heterodoxo, tanto por su apuesta por las ciencias ocultas como por el carácter abierto de su fórmula novelesca que permite múltiples lecturas. Finalmente, se propone un análisis pormenorizado de los personajes de Stell y de Ab-Hakek para resaltar el paralelismo existente entre el escultor y el mago, sus ambiciones y su evolución en esa búsqueda de la belleza y del saber que guía sus vidas. De la mano de estos dos personajes, Esquiros traslada al siglo XVI su propia visión romántica del artista del siglo XIX y sucumbe a la fascinación de la magia como vía de re-encantamiento del mundo.

Palabras clave: Petits romantiques. Magia.

Abstract

Le Magicien by Alphonse Esquiros is considered to be a masterpiece of Romantic Literature, but it didn't generate much interest among its contemporaries. Modern specialists haven't studied it largely. That's why essays on its characteristics and innovation are needed. The aim of this paper is, first of all, to offer a contextualization of Esquiros' work. The author was a member of the «petits romantiques» group and occupied a marginal place in the Romantic Movement. The study also points to the elements that make *Le Magicien* a heterodox novel, both for its defense of hidden science and for the open character of its narrative technique that allows for multiple interpretations. The paper continues with a detailed analysis of the characters played by Stell and Ab-Haked and traces the parallels between the

* Artículo recibido el 10/11/2017, evaluado el 7/01/2018, aceptado el 20/01/2017.

sculptor and the magician to establish the ambitions and evolution in their search for Beauty and Knowledge, main guidelines of their lives. Based on these characters, Esquiros' novel extrapolates to the XVIth Century his own romantic vision of the artist in the XIXth Century and promotes the fascination with magic as a way of reenchanting the world.

Key words: Petits romantiques. Magic.

Résumé

Dans sa préface à l'édition du roman *Le Magicien*, Max Milner soulignait la rareté de cette œuvre d'Alphonse Esquiros qui n'éveilla guère l'attention de ses contemporains et qui pourtant méritait, à son avis, d'être considérée « un chef-d'œuvre de la littérature romantique » (Milner, 1978 : 7). L'oubli des écrivains et des intellectuels des années 1837-1840 se maintient de nos jours et on constate que les études sur ce roman ne prolifèrent pas ce qui rend nécessaire des approches spécifiques de la thématique développée par Esquiros dans ce texte, tout en tenant compte du contexte littéraire dans lequel le roman a été conçu.

Notre travail présente d'abord une contextualisation de l'œuvre d'Esquiros qui tient compte de la place marginal de l'écrivain en tant que membre du groupe des « petits romantiques ». Puis on analyse les aspects qui font du roman *Le Magicien* un texte hétérodoxe, aussi bien par son pari des sciences occultes que par le caractère ouvert de sa formule romanesque, qui rend possible plusieurs lectures. Finalement, le travail propose une étude détaillée des personnages de Stell et d'Ab-Hakek afin de mettre en relief le parallélisme existant entre le sculpteur et le magicien, leurs ambitions et leur évolution dans cette quête de la beauté et du savoir qui oriente leurs vies. De la main de ces personnages, Esquiros déplace au XVIème siècle sa propre vision romantique de l'artiste du XIXème siècle et il succombe à la fascination de la magie comme voie de ré-enchantement du monde.

Mots clé : Petits romantiques. Magie.

J'ai, voyant l'ombre autour des rites et des cultes,
Demandé de lumière aux sciences occultes ... (Esquiros, 1841 : 58)

1. Un auteur dans les marges

Dans sa préface à l'édition du roman *Le Magicien*, Max Milner soulignait la rareté de cette œuvre d'Alphonse Esquiros qui n'éveilla guère l'attention de ses contemporains et qui pourtant méritait, à son avis, d'être considérée « un chef-d'œuvre de la littérature romantique » (Milner, 1978 : 7). L'oubli des écrivains et des intellectuels des années 1837-1840 se maintient de nos jours et on constate que les études sur ce roman ne prolifèrent pas¹, ce qui rend nécessaire des approches spécifiques de

¹ Néanmoins, deux grandes études ont été consacrées à Esquiros : celle de Jacob Van der Linden

la thématique développée par Esquiros dans ce texte, tout en tenant compte du contexte littéraire dans lequel le roman a été conçu.

Pour définir ce contexte, il faudrait partir de l'intégration d'Alphonse Esquiros dans ce « groupe d'auteurs réfractaires qu'on appelle par différents noms dont aucun ne saisit tous les aspects de leur écriture : frénétiques, petits romantiques, romantiques mineurs ou marginaux » (Frycer, 1998 : 75). C'est au sein de ce groupe, largement étudié par Jean Luc Steinmetz (1978, 2005), qu'Esquiros s'intègre : il devient un habituel de l'impasse du Doyenné, où Camille Rogier accueille dandys, artistes et demoiselles d'opéra. Le Doyenné constitue le foyer de ces « petits romantiques »², des auteurs ignorés dont les œuvres n'ont pas reçu une consécration officielle et qui ont été revendiqués plus tard, en 1949, par les surréalistes ; ce sont eux qui vont mettre en relief le caractère subversif de ces textes, parmi lesquels, le roman d'Esquiros, *Le Magicien*.

Le Doyenné sera aussi le foyer du frénétisme, défini par Dumont comme « frénésie, idées sociales révolutionnaires, anticléricalisme, tentation prométhéenne tout à fait dans la lignée du Romantisme allemand. » (Dumont, 1949 : 28). Pour Schneider, c'était « le rendez-vous des irréguliers et des extravagants, de ceux qui vivent en marge, au fil du rêve » (Schneider, 1985 : 205).

Esquiros fera donc partie de ce groupe d'auteurs qui représentent, selon Steinmetz, la France frénétique de 1830 : « Nodier, Rabbe, O'Neddy, Borel, Esquiros, Lacenaire, Aloysius Block, Lefèvre-Deumier, Forneret, distillant un véritable accent de révolte » (Steinmetz, 2005 : 899)³. Tous présentent une attitude de révolte contre l'ordre social et politique de la Monarchie de Juillet et contre les valeurs morales et artistiques régnantes. Mais Esquiros est loin de la position individualiste de Pétrus Borel ou de Charles Lassailly qui, incapables de dépasser le stade de la protestation, refusent toutes les formes d'implication dans l'action politique ; bien au contraire, notre écrivain montrera pendant toute sa vie un engagement social et politique qui fait de lui un dissident actif⁴. En effet, depuis la publication du recueil poétique

(1948) et celle d'Antony Zielonka (1985).

² « L'appellation générique avait été lancée en 1895 par un livre d'Eugène Asse, *Les Petits Romantiques* » (Milner, 1988 : 83). Dans le même sens, Jean Pierre Bernard et Pascal Durand soulignent que « petits romantiques » ne désigne ni des épigones ni même des dissidents, mais autant des marginaux ayant déployé leur originalité dans un concert de voix où la leur n'a le plus souvent pu prendre place... » (Bernard et Durand, 2006 : 171).

³ Steinmetz rappelle que « Gautier sera le plus fidèle mémorialiste du temps du Petit Cénacle en son *Histoire du Romantisme*, incomparable document sur les plus négligés » (Steinmetz, 1978 : 20). Il rend compte de son amitié envers Esquiros dans sa nouvelle *La Pipe d'opium*, où il apparaît comme un personnage, à côté d'Alphonse Karr.

⁴ Cependant, comme souligne Zielonka, « en dépit du fait que son roman *Le magicien* (1837), évoque les idées républicaines auxquelles il est toujours resté fidèle, il ne comporte pas de préface où il aurait

Les Hirondelles (Renduel, 1834), « l'attention d'Alphonse Esquiros s'est portée vers les problèmes politiques et sociaux »⁵ et il accueille les théories sur la mission sociale de la littérature que le maître Victor Hugo défendait à outrance dans ces années trente.

L'analyse de la production de ce groupe d'écrivains met en relief fondamentalement leur caractère irréductible, leur « affirmation déterminée de la dissidence » (Steinmetz, 1978 : 43), ce qui les place souvent dans la marginalité.

Cette marginalité se voit ratifiée dans le pari d'Esquiros pour les sciences occultes. Stéphane Michaud remarque dans un article l'intérêt qu'Esquiros portait aux sciences « sous toutes leurs formes »⁶ et, plus spécifiquement, aux sciences occultes : l'astrologie, l'alchimie, la magie qui « couvrent l'opposition de l'esprit humain durant les siècles de ténèbres » (Esquiros, 1847 : 27). De 1834 à 1837, il publie des articles dans *La France littéraire* et *La Presse*, où Victor Hugo le fait entrer comme spécialiste des sciences occultes. Cette position d'appui aux sciences occultes situe notre auteur dans les marges, car, comme souligne Jean-Yves Vadé, « la magie et les sciences occultes se constituent au XIX un contre-courant opposé au scientisme triomphant et au positivisme qui lui est corrélé » (Vadé, 1990 : 311).

2. Un roman hétérodoxe

En 1838, date de publication du roman *Le Magicien*, postuler la légitimité d'un « magisme »⁷ devient de plus en plus difficile, car les sciences positives commencent à s'imposer et les spéculations magiques deviennent « plus difficilement acceptables, plus fantaisistes au savoir de l'époque » (Vadé, 1990 : 211) ; d'où la composante audacieuse d'Esquiros quand il écrit ce roman centré sur ces sciences magiques et sur l'assimilation de l'artiste –poète ou sculpteur– et du magicien⁸. En fait, c'est un chemin que Balzac avait frayé auparavant et que d'autres écrivains contemporains d'Esquiros vont aussi explorer⁹, poussés par le désir d'une réhabilitation de « ce savoir

pu mettre ces idées plus en évidence. Il faudra attendre *L'Évangile du Peuple* (1840) pour lire une déclaration ouverte de ses principes politiques et sociaux » (Zielonka, 1988 : 75)

⁵ Esquiros se tourne de plus en plus vers la politique, qui le conduit à Sainte-Pélagie où il est compagnon de captivité de Lamennais, « séjour qui le confirme encore dans ses convictions » (Dumont, 1949 : 123). Michaud souligne une modération du gauchissement des idées de l'auteur à partir des années 1841-1842. (Michaud, 1979 : 44)

⁶ « En 1835, il donnait à *La France littéraire* un article sur Cuvier. C'est là la première trace d'une ambition explicitée cinq ans plus tard, et maintenue dans *Paris au XIXème siècle*, celle de « renouer l'alliance du savant et de l'écrivain », de porter « le naturalisme dans la littérature » (Michaud, 1979 : 44).

⁷ « Le magisme est la haute science qui cherche à découvrir le sens intime des choses » (Balzac, 1839 : 185-186).

⁸ « Tous les deux, mage et artiste, font office d'autorités spirituelles dont la volonté est tendue vers la recherche d'un idéal – unitaire le plus souvent – à transmettre à l'Humanité » (Bricault, 2012 : 17).

⁹ « Cet ensemble de relations complexes entre l'artiste et le magicien d'une part, entre la voyance ou le savoir occulte et la science, de l'autre part, constitue la problématique commune des œuvres roma-

marginalisé, exclu des sphères officielles de la religion et de la science » (Bricault, 2012 : 14). Dans cet espace dépourvu de privilèges, l'écrivain romantique succombe à la fascination de la magie comme voie de « ré-enchantement » du monde matérialisé (Alonso, 2000).

À son pari pour les sciences occultes, Esquiros ajoute une formule romanesque très ouverte qui pose des difficultés à l'heure de classer *Le Magicien* dans une modalité précise. Une révision des analyses critiques de ce texte confirme l'hétérogénéité des opinions à ce propos : tout d'abord, dans le prospectus qui annonçait sa publication, ce roman était qualifié de « roman philosophique », étiquette qui se répète dans le *Dictionnaire de la Littérature française du XIX^{ème} siècle* dans l'entrée élaborée par France Canh-Gruyer¹⁰, contre l'opinion de Pierre-George Castex¹¹. De sa part, Jean-Luc Steinmetz (1978 : 353) considère *Le Magicien* comme « le seul roman fantastique important (à côté de *La Fée aux Miettes* de Nodier) de toute cette période en France ». La même année, dans sa préface à l'édition du roman, Max Milner (1978 : 9) donne une plus grande priorité à la thématique de « l'impossible amour ». Mais il est possible aussi de s'approcher du roman d'Esquiros en tant que roman historique¹² – *historical novel* – qui offre « un portrait de la cour française au temps de Catherine de Médicis » (Zielonka, 1985 : 27). Aussi peut-on considérer *Le Magicien* comme un « roman sur l'art » ou plus précisément « un roman sur les relations entre l'art et la vie » (Frycer, 1998 : 78). Cela est possible grâce à la création de deux personnages artistes, un sculpteur et un poète – Stell et Amadis – qui entament de nombreuses discussions sur l'art de la Renaissance dans les chapitres XII et XIX.

Si toutes ces définitions sont possibles, c'est parce que *Le Magicien* est un roman doué d'un « caractère ouvert dans sa composition et dans sa thématique » (Frycer, 1998 : 77). Pour sa composition, il a bu dans plusieurs sources de la littérature du moment parmi lesquels Gautier, Musset, Balzac, Borel, Nerval (Milner, 1978 : 8) ; mais surtout le jeune écrivain rend hommage à son maître, Victor Hugo qu'il admirait profondément¹³.

nesques de la même période : *Le Magicien* (1837) d'Alphonse Esquiros; *Consuelo* (1842) et *La Comtesse de Rudolstadt* (1844) de George Sand » (Vadé, 1990 : 234).

¹⁰ « Cette période agitée et un peu dérèglée engendre un roman philosophique, *Le Magicien* (1837), traduisant ses angoisses et ses incertitudes » (Canh-Gruyer, 2016).

¹¹ « Toute une partie de l'aventure se déroule en présence d'Alphonse Karr et d'un autre écrivain, Esquiros, qui venait justement de publier un roman occultiste, *Le Magicien* » (Castex, 1951 : 232).

¹² Cependant, Sosien (2000 : 88-89) considère que le texte d'Esquiros est peu soucieux de l'exactitude historique et du détail réaliste et donc plus proche du frénétique que de l'historique et elle met en relief qu'il « renonce à incorporer la chronologie des faits importants dans l'enchaînement narratif ».

¹³ Sur la dette d'Esquiros envers Victor Hugo, vid. l'étude de Bárbara Sosien (2014 : 190-191) qui met en relief les similitudes entre *Le Magicien* et *Notre Dame de Paris*.

En effet, il est bien difficile de définir le thème principal du roman d'Esquiros, car il semble que l'écrivain ait voulu incorporer une grande variété de thèmes romantiques, ce qui a été parfois critiqué par ses contemporains¹⁴.

À en juger par le titre, le thème central du roman serait celui de la magie et ses rituels – abordés, selon Éliphas Lévi, dès la perspective fantaisiste (Lévi, 1860 : 498)¹⁵. Esquiros mettrait ainsi au premier plan le personnage d'Ab-Hakek ; mais ce sujet fait partie d'une constellation thématique très intéressante où se superposent le rôle du magicien au XVI^e siècle et le rôle de l'artiste sous la perspective de romantisme, pleinement partagée par Esquiros, dès ses débuts littéraires. Les deux axes, celui de la magie et celui de l'art, cheminent ensemble grâce à l'intégration du personnage de l'artiste au cœur même de l'intrigue du roman. Un parallélisme est tissé entre le travail du magicien et celui du statuaire, les deux chercheurs de l'harmonie et de la beauté, les deux entraînés vers le mystère.

Notre travail se propose d'explorer dans le texte cette thématique, de suivre le parcours de l'auteur dans la définition des figures de l'artiste et du magicien, leur évolution et leur symbiose, procurée surtout par l'expérience amoureuse, incontournable liée à leur avenir.

3. Sculpture et magie. Le parcours de Stell vers le magicien

L'incipit du roman d'Esquiros montre au lecteur le rôle central qu'il va accorder à l'art et à la figure de l'artiste, car il place dans son entrée en fiction le dialogue entre Stell, un faiseur de statues, et Amadis, un faiseur de vers, tous les deux se rencontrant dans leur travail de création de la beauté à partir d'une matière brute, le marbre pour le sculpteur, les mots pour le poète :

... c'est encore une des gloires de ton art, que cette lutte de l'homme contre la brutalité de la matière; il est vrai que, pour qui veut se faire un style, les mots sont souvent aussi bruts et aussi intraitables que des blocs de marbre (5)¹⁶.

¹⁴ Barbara Sosien (2014 : 186) souligne à ce propos la mauvaise réception de l'ouvrage, considérée « un amphigouri, mélange mal maîtrisé de motifs, d'images et d'idées non seulement peu originales, mais aussi mal présentées ». Dans le même sens, Milner (1978 : 8) explique que « ce qui motive sans doute le dédain des critiques et des éditeurs, c'est le sentiment de déjà-vu qui se dégage du livre quand on le considère superficiellement » et il s'arrête surtout sur les emprunts d'Esquiros au roman de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*.

¹⁵ « C'était tout ce que le romantisme d'alors pouvait imaginer de plus bizarre, l'auteur donnait à son magicien un sérail de femmes mortes... Un androïde de bronze qui prêchait la chasteté, un hermaphrodite amoureux de la lune et qui entretenait avec elle une correspondance suivie, et bien d'autres choses encore que ne nous rappelons pas. Alphonse Esquiros, par la publication de ce roman, fonda une école de fantaisistes en magie dont le jeune et intéressant Henri Delaage est actuellement le représentant le plus distingué » (Lévi, 1860 : 498).

¹⁶ Les numéros entre parenthèses des citations du texte d'Esquiros correspondent à l'édition électronique en deux volumes de *Le Magicien* (1838).

Poète et statuaire, tous les deux se rejoignent dans leur inquiétude de générer un monde hors du chaos, ce qui implique que pour Esquiros le débat sur l'art se situe sur le territoire de l'ambition démiurgique, un élan qui structure l'intrigue et qui accorde au personnage de Stell, le statuaire, un poids déterminant dans le partage des forces de la fiction. Car, comme souligne Frycer (1998 : 79), le rôle de Stell est différent de celui d'Amadis dans l'action du roman : le poète apparaît dans l'incipit comme support des dialogues avec Stell, mais sa fonction décline au profit du personnage du statuaire qui se consacre comme le grand protagoniste du roman, à côté du magicien. Cependant, Esquiros exploite le personnage d'Amadis pour suivre le parcours de la thématique de la conception de l'art et de ses changements. Ainsi, au départ, nous sommes devant deux artistes convaincus de la toute-puissance de l'art : « Nous autres artistes, surtout, nous ne sommes guère amoureux que de la beauté éternelle et primitive » (10). Mais cette hiérarchie de valeurs change, progressivement chez Stell, plus rapidement chez Amadis; celui-ci place au second plan la poésie, ébloui par la beauté physique de l'actrice Colombine qui se dévoile, après les noces, une imposture. Rien de ce qu'Amadis avait vu dans son apparence n'est vrai, ni ses « noirs cheveux »¹⁷, ni ses « seins, qui étaient frais, pleins et satinés » (147), ni « les roses de ses joues » (150), faussées par le fard. Toute cette beauté chantée dans « des madrigaux et des charades » (147) disparaît lors des confidences de Colombine : Amadis passe alors de la conviction d'« avoir trouvé en elle mon idéal », (147) à réaliser : « Ici finit mon idéal » (154). Cependant son art transfigure la laideur de l'actrice en beauté, contribuant ainsi à l'imposture dont il avait été la victime :

Notre poète garda Colombine et fit, plus que jamais, des sonnets, des madrigaux et des charades sur les beaux yeux, les blanches dents, les vives couleurs et les longs cheveux noirs qu'elle n'avait pas. L'art est un grand et magnifique mensonge (155-156).

De sa part Stell, comme Amadis, subira aussi une évolution vers la déception et la désillusion de l'art, questionné par l'irruption du besoin d'aimer. Dans une première phase, le personnage se définit par son obsession de créer des statues belles et éternelles, car il se sent sculpteur dans son essence : « j'étais fait pour être statuaire » (12). De là cet attachement à la forme féminine qu'il est en train de modeler et qu'il veut préserver des dangers dérivés du contact avec la femme réelle, Amalthée, qu'il vient de connaître. Stell se sent alors vulnérable et exposé à la folie :

Depuis le jour où le statuaire avait rencontré Amalthée, quelque chose de nouveau et d'irréparable était survenu en lui : jusque-là il n'avait jamais eu d'autre amour que celui de sa Notre-Dame, mais une beauté réelle menaçait enfin de donner

¹⁷ « ... quelquefois encore elle secouait en désordre sur le théâtre ses noirs cheveux dénoués, et alors il faisait nuit dans la salle » (147).

le change à une beauté chimérique; de jour en jour, Amalthée prenait le dessus de tous ses rêves, et s'il lui arrivait, aux heures calmes et solitaires, de regarder en son cœur, il n'y trouvait plus une statue, mais une femme (93).

Dans cette lutte intérieure entre la beauté chimérique que lui-même a créée et la beauté réelle incarnée dans Amalthée, l'artiste essaye de renforcer sa liaison avec la statue par la voie de sa personnification :

Il y avait de quoi devenir fou. Stell était évidemment sur le bord d'une de ces destinées profondes où le regard se brouille et où la tête tourne. Pour ne pas y tomber, il s'attachait désespérément à ce qu'il y avait de plus réel et de plus palpable dans son ancien amour, à sa statue. L'artiste se prit à l'entourer d'adorations insensées, il l'habilla de blanc, comme une mariée, la chaussa de jolis petits souliers de satin pailletés d'émaux, lui mit sur le front une couronne de fleurs d'oranger (...) Et il lui passa au doigt, en signe d'alliance, un anneau d'or (94)¹⁸.

Ces rapports morbides qu'il entretient avec sa « madone » en marbre peuvent être compris si l'on tient compte de son état d'âme, décrit à l'aide de métaphores et comparaisons fréquentes dans l'écriture romantique. Le personnage voit son âme « aride » et sombre : « Maintenant, je suis si sombre, qu'on dirait un ciel d'hiver; je neige » (9); il essaye de transmettre à Amadis la vacuité de son cœur et constate la dévastation de son moi :

Seulement il eut honte, en regardant en lui-même, d'y trouver tant de rouille, de mousse, de poussière, de cicatrices, de dévastation et de solitude; son âme était une église en ruine; l'herbe y croissait le long des parvis, la pluie du ciel filtrait à travers la voûte sur les froides dalles (100).

Esquiros fait de son personnage un être solitaire qui choisit de s'écarter de la vie mondaine de la cour : « Il se sentait bien moins seul avec son âme toute pleine de rêves qu'avec cette chose si peuplée et si vide qu'on nomme la cour ». Solitude, introspection et esprit rêveur composent un profil d'artiste romantique qu'Esquiros transpose au XVI^{ème} siècle, au temps de Catherine de Médicis. Stell se définit comme un « sombre rêveur » (267), « une nature candide et crédule », ouverte aux superstitions et penchée « vers le mystère » (95).

¹⁸ En 1834, quand Mérimée écrit *La Vénus d'Ille*, il reprend le motif de l'anneau d'or mis au doigt d'une statue ; l'écrivain développe aussi la thématique fantastique de l'animation de la statue et des fiançailles. Les deux auteurs s'appuient sur une tradition littéraire très large : d'une part, les deux auteurs exploitent des motifs de la littérature et la mythologie classiques, surtout celui de Pygmalion. De l'autre, ils suivent le parcours d'une tradition littéraire riche en récits qui parlent de statues vivantes, reprise au XIX^{ème} siècle dans la production fantastique.

À ces coordonnées romantiques de Stell s'ajoute sa conception idéalisée de l'amour : l'amour pour lui n'a rien à voir avec l'égoïsme exalté et avec le narcissisme :

... je vous aime : ce mot est pur et sérieux sur mes lèvres, mademoiselle, et ce n'est pas ma faute si d'autres l'ont profané. L'amour, comme on l'entend dans le monde, n'est pas de l'amour ; c'est un égoïsme exalté : l'on s'aime dans un autre. Oh ! combien de jeunes et blondes filles se croyaient adorées, qui n'étaient que l'onde à surface de cristal où se mirait d'amour un blond Narcissus aussi fat et moins beau que le fils de Céphise (192).

De même que l'amour d'Amadis pour Colombine provoque un sévère changement dans sa hiérarchie de valeurs, le besoin d'aimer une femme réelle déclenche chez Stell le désir de donner vie à son statue, comme Pygmalion¹⁹ :

Pygmalion lui-même était, sans doute, chez les anciens, quelque grand mage qui, étant tombé amoureux d'une statue de marbre, l'anima. Moi aussi j'ai une statue que j'aime, pourquoi ne pas chercher le moyen de lui donner la vie (92).

Cette ambition démiurgique – « Oh ! être Dieu pour une heure et mourir ! » (95) –, ce désir d'animation de la matière devient l'un des moteurs de l'intrigue, car il ouvre la porte du rapprochement du sculpteur et du magicien, le seul qui a « le don de ressusciter les morts et d'animer les statues » (13) :

Si j'allais, se dit-il, trouver maître Auréole Ab-Hakek, le mage; on raconte de lui des choses surprenantes, l'on assure qu'il a le don de donner la vie à la pierre ou au métal, l'on cite, à cet endroit, une statue d'airain qu'il a chez lui, laquelle marche, obéit et devise avec une rare intelligence (92).

Il est tellement convaincu des pouvoirs du magicien que quand celui-ci lui fait connaître Marie de Quéluz, Stell croit être en présence de sa madone animée : « Je reconnus bien en elle ma madone, elle en avait tous les traits; mais la vie lui donnait des beautés nouvelles et surprenantes; ma statue était une femme... » (117).

L'obsession de donner la vie à sa statue est plus forte que la sensation de menace et de peur de l'artiste quand il s'adresse à la maison d'Ab Hakek :

Le statuaire croyait voir écrits sur le mur, en caractères occultes et fatidiques, des mots semblables à ceux que Dante lut sur le frontispice de l'enfer; il lui semblait qu'il allait, en entrant, laisser quelque chose de lui-même à la porte, ne fût-ce que sa foi et le salut de son âme (99).

¹⁹ A propos de l'attrait du mythe de Pygmalion au XIX^{ème} siècle chez les romanciers qui proposent des personnages-artistes, Max Milner soulignait : « Dans tous les romans qui seront pris ici en considération, l'artiste, peintre ou sculpteur, est accompagné d'une figure féminine dont l'amour entre en concurrence avec la passion qu'il porte à son œuvre » (Milner, 1989 : 5).

Stell est conscient de la valeur transgressive de sa décision et il accepte le danger de malédiction inhérent à ce rapprochement du magicien. C'est au chapitre III que le statuaire voit pour la première fois le magicien en action, lors de sa rencontre avec « la Samaritaine », Amalthée : ébloui par son extraordinaire beauté, le statuaire la suit dans les rues du quartier du Temple, « assez mal famé au temps de Charles IX, et hanté par les soudards, les ligueurs et les filles de mauvaise vie » (43), jusqu'à l'intérieur d'une maison de « méchante apparence » (43). C'est là où dans une grande salle il est le témoin d'un rituel cabalistique dirigé par Ab Hakek :

Stell allait être pris de frayeur, lorsqu'il vit sortir, du bloc que faisait à l'oeil un groupe de sorcières, l'homme qu'Amadis lui avait montré dans la rue, en lui disant : « Voici maître Auréole Ab-Hakek qui passe ». C'était le magicien (52).

Mais cette expérience laisse Stell dans un état de confusion analogue à celle des visions oniriques. Cette sensation de délire se répète aussi quand il confirme chez Ab- Hakek l'animation de sa statue ; l'entretien avec le magicien lui semble alors « engagé par le délire ». Pendant plusieurs mois Stell fréquentera la maison du magicien qui l'accueille « avec une bienveillance qui lui était pas familière » (257). Esquiros décrit abondamment l'ambiance de la cellule du magicien, encombrée de toutes sortes d'objets magiques, non sans établir à plusieurs reprises leur relation avec la science. Le magicien se présente ici comme l'initiateur de Stell à un domaine caché auquel il veut lui donner l'accès : « Jeune homme, tout cela est à moi, mais, sans que tu m'adores, je puis te le donner » (261). En fait, Stell, pour confirmer les grands pouvoirs de cette science, demande au magicien un philtre magique pour obtenir l'amour de Marie :

Si votre science est aussi merveilleuse et aussi infailible que vous le dites, donnez-moi un philtre qui me lie Marie de Quéluz, et j'y croirai.

— En voici un ! répondit le magicien ; et ayant fouillé un vieux bahut, il en tira un coffret de fer qu'il remit à l'artiste. « Cette boîte », poursuivit-il, « contient votre destinée... ; mais gardez-vous de l'ouvrir maintenant, vous rompiez le charme » (264).

C'est ici où l'écrivain trace la voie de rencontre de la thématique de la magie et de celle l'amour à une femme comme moyen de trouver la paix intérieure :

Oui, mes idées flottantes ont besoin de se fixer dans une beauté qui m'aime; mon âme solitaire, agitée et exubérante a besoin, comme l'Océan, de l'arrivée de Vénus pour rentrer contenue et domptée dans ses limites : il me faut une femme (264).

Profondément imbu des idées romantiques sur la passion amoureuse, Esquiros décrit le changement de la hiérarchie de valeurs de Stell : découvreur du rôle ré-

dempteur de la femme²⁰, quand il rencontre l'amour réel, il s'éloigne de l'affirmation du début du roman : « Nous autres artistes, surtout, nous ne sommes guère amoureux que de la beauté éternelle et primitive » (10). Son pari pour l'art devant tout s'écroule et dans ce parcours le statuaire rejoint le magicien. La construction du personnage du statuaire est donc médiatisée par celle du personnage du magicien : les désirs de Stell rencontrent une voie de réalisation dans les pouvoirs extraordinaires d'Ab-Hakek, bien définis dans le roman d'Esquiros²¹.

4. Le magicien et ses pouvoirs. Du surhumain à la condition humaine.

La rencontre de l'art et de la magie se réalise dans le roman d'Esquiros grâce à la figure du magicien. L'écrivain ancre son récit au XVI^{ème} siècle et, « sous une charpente supposée solide », fait une peinture d'une « royauté décadente, débile et immorale (...) prédestinée à disparaître » (Sosien, 2000 : 94). La cour de Catherine de Médicis lui offre un appui vraisemblable, car les chroniques historiques avaient diffusé l'idée que la reine-mère était « favorable à la magie »²² ; c'était donc crédible la présence d'un magicien dans la fiction : « Catherine de Médicis était favorable à la magie, elle se servit de son influence à la cour pour y faire reluire, dans toute sa splendeur, l'astre de maître Auréole Ab-Hakek » (69).

D'après Esquiros, l'esprit nomade d'Ab-Hakek aurait cédé face aux attraits de la cour :

... soit que cette nature inquiète et planétaire se fût tout-à-coup calmée, ou qu'elle ait trouvé, dans les bonnes grâces de Catherine de Médicis, les faveurs du Roi et le milieu si attrayant d'une cour, son centre de gravité (128-129).

²⁰ « Femmes, vous êtes nos sauveurs, puisque, rien qu'à toucher le pan de votre robe, si sombre, si amer et si mauvais qu'on soit, l'on se sent devenir bon! » (199). Si dans *Le Magicien* on perçoit le rôle important de la femme dans l'univers esquirosien, où il présente une tendance à l'idéalisation de ses héroïnes, l'écrivain développera en profondeur ses idées sur la situation de la femme dans la société dans trois volumes postérieurs : *Les Vierges folles*, *Les Vierges martyrs* et *Les Vierges sages*, publiés entre 1840 et 1842. Sur ce sujet, nous renvoyons au chapitre II – « The portrayal of women : from social realism to the myth the ideal woman » – de l'étude de Zielomka (1985 : 65-102).

²¹ Selon Frycer, par la désillusion des artistes à l'égard de la toute-puissance de l'art, Esquiros ferait une approche parodique des thèmes de l'art et de l'amour dans ce roman à partir des idées qu'il y expose et qui sont à l'opposé de celles exprimées dans les grands textes romantiques de l'époque tels que le *Stello* de Vigny ou *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Frycer verrait ici « une provocation tout à fait dans le sens de l'esprit bohème non-conformiste des poètes frénétiques ou des petits romantiques » (Frycer, 1998 : 82).

²²Des études récentes ont mis en question la réputation de Catherine de Médicis en matière de magie. Vid. à ce propos l'étude de Luisa Capodici (2011) qui démontre que « les astrologues apparaissent sous le règne de Charles V à la cour de France et n'ont pas bénéficié d'une faveur particulière de la part de Catherine de Médicis. Mais la *légende noire* de la reine magicienne persiste à travers les siècles » (Zum Kolk, 2012).

Le magicien occupe donc un espace important dans la vie de la cour et de Catherine de Médicis ; elle s'adresse à lui à la recherche de réponses sur l'avenir ; elle reste dans l'attente de miracles – « Mage, je veux un miracle sur-le-champ, ou je veux ta tête » (216) – et accueille chez soi ses rituels de magie :

Il y avait au Louvre, dans la chambre à coucher de la Reine, une porte bâtarde et masquée qui conduisait par un couloir secret à une double cachette : dans l'une, Catherine mettait ses amants, et dans l'autre les sorcelleries d'Ab-Hakek (218).

En tant que figure importante de la cour, il soulève des hostilités et des réticences dérivées de ses « idées hétérodoxes » (128). On peut suivre la rivalité du magicien avec le prêtre Pietro de Scala, représentant respectivement les forces antagonistes de la cabale et l'Église :

Le seizième siècle était dominé par la double influence de la cabale et de l'Église. Au moment où nous ouvrons notre histoire, ces deux grandes rivales se heurtaient à la cour dans la personne d'un mathématicien et d'un prêtre. (...) Le prêtre avait nom Pietro de Scala, on le croyait frère naturel du Roi ; le mathématicien était Auréole Ab-Hakek (61).

Hors cet axe d'opposition, Ab-Hakek éveille la haine des vieilles du quartier, « qu'elles tinrent pour grand hérétique et sorcier, c'est à dire qu'elles l'eussent volontiers brûlé en Grève » (98).

Esquirois fait de lui un personnage paradoxal, admirable du point de vue de ses capacités intellectuelles, de sa sagesse et de ses pouvoirs extraordinaires, mais, en même temps, redouté :

voici maître Auréole Ab-Hakek ! (...) dans la rue, un grand homme couvert, jusqu'aux yeux, d'un manteau noir marchait. Son ombre passait longue et lente sur les murs, et chacun s'en écartait avec frayeur, comme on ferait de l'ombre du mancenillier, cet arbre de la mort (13)²³.

On refuse son « ambition vorace, effrénée, indomptable » (133) et on le considère un « soleil sombre », voire « un démon » :

Pour tous les bons chrétiens de son temps, Auréole n'était pas un homme; son teint bitumineux, chauffé de tons équivoques et rougeâtres, comme les têtes du Caravage, donnait à soupçonner en lui un soleil intérieur, mais un soleil sombre; nous devons d'ailleurs avouer que, selon les idées que le XVIème siècle se faisait d'un génie inquiet, révolté, ténébreux, surhumain. Auréole Ab-Hakek était très réellement et très littéralement le démon (130).

Mais à côté de ces traits qui font de lui un être menaçant, on loue sa supériorité intellectuelle, montrée dès son enfance « sur les autres enfants de son âge qui, par

²³ Dans le même sens : « Aussi le magicien était-il très-consideré très-redouté et très-haï » (133).

jalousie, le déclarèrent sorcier » (128), son ambition de tout connaître du monde des ténèbres et du mystère : « L'astrologie, l'alchimie, la médecine occulte, la magie et toutes les divinations lui devinrent, en peu d'années, si familières, qu'il était consulté par les anciens et les mages, comme un oracle » (128). Esquiros fait du magicien « un vrai abîme de science; sombre et sans amour, il vivait pour connaître; l'attraction qu'il exerçait autour de lui tenait d'ailleurs, un peu aux ténèbres, aux vides et aux profondeurs qu'il avait dans le cœur » (35).

Intégré dans la chaîne des grands mages et sorciers de la tradition – « vous êtes un des quatre qui, avec Zoroastre, Ptolémée et Hermaüs, tenez un des coins de cette tenture bleue semée d'étoiles que les hommes ont nommé le ciel ! » (105) – dans la fiction esquirosienne Ab-Hakek fait preuve de plusieurs pouvoirs extraordinaires : « il a le don de ressusciter les morts et d'animer les statues » (13), tel un Pygmalion. Ainsi, Stell le statuaire se rapproche du magicien pour qu'il anime sa statue chérie : « Moi aussi j'ai une statue que j'aime, pourquoi ne pas chercher le moyen de lui donner la vie. Cet Ab-Hakek l'a, dit-on, trouvé » (92). Ce pouvoir de « donner la vie à la pierre ou au métal » (90) semble confirmé dans Agraman, « cet être étrange qui marchait, soufflait et parlait » (137), « une statue d'airain qu'il a chez lui, laquelle marche, obéit et devise avec une rare intelligence » (90).

Le magicien est aussi capable de faire des prophéties et de guérir des malades : « Ab-Hakek parcourut alors la Catalogne, la Provence, la Suisse, la Hongrie, la Bohême, marchant pieds nus, guérissant les malades et prophétisant, ce qui faisait venir le peuple à sa suite » (128). Son regard est doué d'une force d'attraction irrésistible « qui faisait graviter autour de lui les regards vides et ténébreux, comme il y en a tant dans le monde » (71)²⁴. Il peut aussi fabriquer des philtres magiques comme celui demandé par Stell afin d'être aimée de Marie de Quéluz :

Si votre science est aussi merveilleuse et aussi infaillible que vous le dites, donnez-moi un philtre qui me lie Marie de Quéluz, et j'y croirai.

– En voici un ! répondit le magicien ; et ayant fouillé un vieux bahut, il en tira un coffret de fer qu'il remit à l'artiste. « Cette boîte », poursuivit-il, « contient votre destinée... ; mais gardez-vous de l'ouvrir maintenant, vous rompiez le charme » (264).

En tant que faiseur de philtres, Ab-Hakek intervient directement dans le déroulement de l'intrigue, en jouant sur les sentiments des personnages. Mais c'est surtout l'élixir de l'éternelle jeunesse qu'il cherche « avec une ardeur indomptée » et qu'il voudrait offrir aux découvreurs du bonheur :

De là ce fameux élixir composé du suc de toutes les plantes alors connues, qui devait, disait-il, lui conserver une éternelle

²⁴ Dans le même sens : « Le mage versait sur tout ce qui l'approchait une influence irrésistible d'où l'on ne pouvait ensuite se dégager » (130).

jeunesse, et dont il livrerait le secret à qui lui découvrirait le moyen d'être heureux : – nul ne s'était encore présenté (135).

Esquiros dessine ainsi un personnage marqué par le désir : le désir d'être Roi et le désir, encore plus chimérique, d'être Dieu :

La royauté n'était, d'ailleurs, pas le rêve le plus audacieux du magicien : il en avait un autre qui lui était commun avec l'ange rebelle ; celui-là absorbait toute sa vie. Cette idée inexorable, cet immense désir couvé par toutes les forces et par toute l'ardeur d'un homme comme Auréole Ab-Hakek, cette chimère excessive qui semblera, sans doute, monstrueuse au lecteur, c'était d'être Dieu (133).

Angé rebelle, Ab-Hakek sera tout à fait obsédé par ses ambitions démiurgiques, par cette quête de l'éternité qui l'assimilerait à Dieu. Dans cette entreprise, l'appui des pouvoirs de la science se dévoile essentiel. À plusieurs reprises, Ab-Hakek exprime sa haute conception de la magie en tant que science hétérodoxe donc questionnée :

Jeune homme, je t'ai deviné tout d'abord sérieux et capable, je veux t'initier à la science. On t'a dit, n'est-ce pas, que la magie n'était que témérité ; que nos fourneaux faisaient de la cendre et jamais d'or ; que les étoiles, ces filles du ciel, mentaient comme celles de la terre ? (257).

Dans la fiction d'Esquiros, le magicien est dessiné comme un personnage entièrement consacré à ces sciences occultes sur lesquelles l'Église « jeta (...) son anathème » (295) et dont le rôle a été de ramasser les divinités tombées, de revendiquer les prodiges de l'univers. La vie d'Ab-Hakek, comme celle de tant d'autres sages et magiciens de la littérature, est médiatisée par l'obsession de la science, qui devient une sorte de monomanie :

La science alors devint sa femme; et s'il lui arrivait, comme à tous les amants, de boudier, de temps en temps, cette perfide maîtresse, et de lui dire, avec colère, entre les dents : « Tu m'as menti ! », il revenait bientôt à elle, des larmes aux yeux, des excuses sur les lèvres, et se rejetait, le cœur tout débordant de nouvelles ardeurs, dans ses rudes embrassements (295).

Ce « délire jusqu'à la fièvre » a laissé ses traces sur la physionomie du personnage : « Enfant, regarde mon front, vois ces rides enfumées, ces tempes découronnées, ces yeux caves ; crois-tu donc que j'aurais ainsi aimé la science jusqu'à la fièvre et au délire, si la science n'eût été qu'une ombre ? » (257). En principe, Ab-Hakek se définit par cette croyance sans fissure : pour lui, hors la science, il n'y a que le néant : « Sans la science, pourtant, qu'est-ce que vos honneurs, ô hommes, qu'est-ce que l'empire, qu'est-ce que la couronne du monde? – Néant » (86).

Mais dans le récit d'Esquiros cet attachement obsédant à la magie s'écroule au fur et à mesure que le personnage prend conscience de sa démente et de la démesure de son dévouement :

Je me suis jeté dans son sein avec démente; pour elle, j'ai veillé, j'ai jeûné, j'ai brûlé mes yeux aux yeux du soleil, j'ai déchiffré, la nuit, le manuscrit des cieux, j'ai châtié mon corps avec furie, j'ai bu l'eau et mangé la cendre, j'ai surpris dans les tombes le travail du ver et collé mes deux lèvres à la bouche froide des morts, et tout cela pour une ingrate qui me délaisse (II, 10).

C'est là où les savoirs du magicien deviennent fragiles face à la puissance du sentiment amoureux : « Les natures comme celle d'Ab-Hakek sont après tout des terres volcaniques où s'ouvrent, quand on s'y attend le moins, des abîmes de passion terrible et soudaine... » (II, 10). La découverte de cette passion pour Maire de Quéluz s'impose à cette ambition féroce qui le définissait comme personnage; libéré du youg de la science, une nouvelle hiérarchie de valeurs marquera sa conduite, un nouvel esclavage s'active, celui de la chair :

Je suis votre esclave, femme; le Dieu se fait homme pour vous adorer ! belle entre toutes les belles, je renonce à ma divinité, aux mystères de la science, à mes souffles de vie, à mon empire sur la nature, à mes anges, ces muets serviteurs qui tournent dans le ciel mes sphères d'or, à mes démons, que je connais tous par leurs noms (II, 10).

Ce profond changement d'attitude culmine juste avant sa mort, comme souligne Barbara Sosien, « lorsqu'il apprend de la bouche d'Agraman, l'homme artificiel qu'il a fabriqué lui-même, la nullité de la science » (Sosien, 2014 : 192) et qu'il rend explicite dans cette sentence²⁵ : « Maître ! la science est l'ombre d'une ombre : *umbra umbrae* ! » (II, 325). Ses derniers mots accueillent avec regret la dialectique présente dès le début du roman d'Esquiros : celle qui s'établit entre l'attrait de la magie –synonyme ici de la science– et la séduction de l'amour et de la chair, incarnés dans Marie de Quéluz et Amalthée. Ainsi, enfermé dans sa tourelle de pierre, décidé « à se laisser périr de faim » (II, 315), Auréole Ab-Hakek reconnaît son erreur : « j'aurais mieux fait d'aimer » (II, 325).

Esquiros propose à ses lecteurs une fiction qui, ancrée dans un temps très éloigné de leur réalité, lui permet quand-même d'explorer des thématiques profondément romantiques et donc de pleine actualité. Dans les débats artistiques et littéraires des années trente, on assimilait le travail du magicien à celui de l'artiste et c'est sur la base de cette analogie qu'Esquiros va construire son roman.

²⁵ Sentence qu'Esquiros attribue au chapitre XVIII à l'astrologue arabe Albumazar : « notre maître Albumazar aurait-il dit vrai, quand il a dit : « La science est l'ombre d'une ombre, *umbra umbrae* ? » (272).

Les deux absolus que Stell et Ab-Hakek cherchent et qu'ils défendent à outrance, la beauté et le savoir, se dévoilent des chimères. Dans l'univers d'Esquiros, ni la quête de la beauté absolue ni la recherche inlassable de la connaissance ne donnent accès au bonheur ; celui-ci semble plutôt lié à l'expérience amoureuse, à l'existence partagée avec une femme, à la sensibilité de la chair. Et c'est là où Esquiros projette les désirs de sa propre mentalité romantique. N'oublions pas que le romantisme se consolide comme un mouvement de révolte et de dissidence, surtout chez ces auteurs fréquemment considérés mineurs qui, comme Esquiros, essayent de rester en marge des idées orthodoxes²⁶ ; dans ce territoire, notre écrivain rencontre les mages des temps passés, perçus comme des dissidents²⁷ :

Je ne veux pas dire que ces savants livrés à la pratique des arts séditieux eussent sur la réforme religieuse et politique les idées que nous avons maintenant. Non : mais ces hommes étaient des dissidents (Esquiros, 1847 : 27).

L'écrivain déborde dans ce roman le plan de la révolte pour plonger dans l'élan démiurgique, présent tant dans le personnage du magicien que dans celui du statuaire qui verbalise cette ambition : « être Dieu pour une heure et mourir ! » (95). Leur soif de savoir et de pouvoir, leur ambition prométhéenne²⁸ les rapproche l'un de l'autre et les situe devant l'abîme, autant dire devant l'échec : « Les gouffres m'attirent », dira Stell. « Les gouffres attirent » (35), précise le narrateur à propos du magicien.

Stell et Ab-Hakek seront finalement victimes de leur propre désir. S'ils occupaient au début une position de privilège en tant qu'artiste et magicien respectivement, ils abandonnent progressivement cet espace pour descendre au terrain de la condition humaine. Esquiros choisit donc de montrer leur vulnérabilité, mais sans renoncer à maintenir leur rôle de « médiateurs des puissances du désir chargées de réenchanter le monde » (Vadé, 1990 : 95).

²⁶ Max Milner remarquait à cet égard que « le vrai visage du romantisme français comportait un aspect de recherche inquiète de la vérité, de répudiation de la logique, de fascination du mystère et de la démesure, qui permettait d'y intégrer plus facilement les personnalités atypiques ordinairement désignées sous l'appellation de petits romantiques » (Milner, 1988 : 86).

²⁷ « La coyuntura histórica instala la magia en un lugar periférico y marginal, por cuanto condenada de antemano por la ortodoxia. Pero, desde ese espacio sin privilegios, lo mágico le sigue fascinando como vía de re-encantamiento del mundo materializado del XIX » (Alonso, 2000 : 23).

²⁸ Sur les caractéristiques du Prométhée romantique, vid. l'étude d'Antoine Thivel (1994 : 23) qui souligne que « le Prométhée romantique met le règne des dieux en question, il veut les détrôner, prendre leur place ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALONSO, Ana (2000) : « De magos y alquimistas balzaquianos », in Montserrat Serrano (éd.), *La Philologie française, à la croisée de l'an 2000*. Granada, Universidad de Granada y Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, 22-32.
- BALZAC, Honoré de (1839) : *Le curé de village. Suivi des Martyrs ignorés*. Bruxelles, Société belge de Librairie et C^o.
- BERNARD, Jean-Pierre et Pascal DURAND (2006) : *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*. Paris, Les Impressions Nouvelles.
- BRICAULT, Céline (2012) : « Savoirs et croyances du XIX^{ème} siècle : entre magie et magies », in Simone Bernard-Griffiths et Céline Bricault (éds.), *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 13-25.
- CANH-GRUYER, France (2016) : « Romantiques petits », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/petits-romantiques>.
- CAPODIECI, Luisa (2011) : *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*. Genève, Librairie Droz.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951) : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti.
- DUMONT, Francis (1949) : « Alphonse Esquiros ». *Les Cahiers du Sud*. Numéro spécial : *Les petits romantiques français*, 123.
- ESQUIROS, Alphonse (1838) : *Le Magicien*. Paris, Desessart et Cie, 2 vols. [en ligne] : vol. 1 : <https://archive.org/details/lemagicien01esqu> ; vol. 2 : <https://archive.org/details/lemagicien02esqu>.
- ESQUIROS, Alphonse (1841) : *Les Chants d'un prisonnier*. Paris, Challamel.
- ESQUIROS, Alphonse (1847) : *Histoire des Montagnards*. Paris, Victor Lecou.
- FRYCER, Jaroslav (1998) : « L'art et la littérature dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros. Remarques sur la poétique du roman français à l'époque romantique ». *Litteraria Humanitas* V, 73-84.
- LEVI, Eliphas (1860) : *Histoire de la magie : avec une exposition claire et précise de ses procédés*. Paris, Baillière.
- MICHAUD, Stéphane (1979) : « Esquirol et Esquiros ». *Romantisme* 4, 43-52.
- MILNER, Max (1978) : « Préface », in Alphonse Esquiros, *Le Magicien*. Paris, L'Âge d'Homme, 7-18.
- MILNER, Max (1988) : « Les Cahiers du Sud ont-ils inventé les « petits romantiques ? ». *Romantisme : Marginalités* 59, 83-90.
- MILNER, Max (1989) : « Le peintre fou ». *Romantisme* 66, 5-21.
- SCHNEIDER, Marcel (1985) : *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris, Fayard.
- SOSIEN, Barbara (2000) : « Imaginer l'histoire : le XVI^{ème} siècle selon Honoré de Balzac (sur Catherine de Médicis) et Alphonse Esquiros (*Le Magicien*) », in Aleksander

- Abłamowicz (éd.), *Le roman de l'Histoire dans l'histoire du roman*. Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, Uniwersytet Slaski, 87-94.
- SOSIEN, Barbara (2014) : «Alphonse Esquiros et son *Magicien* : pour une alchimie romantique», in J Kornhauser et W. Rapak (éds.), *Auteur, personnage, lecteur dans les lettres d'expression française*. Krakow, Ksiegarnia Akademicka, 5-94.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1978) : *La France frénétique*. Paris, PUF.
- STEINMETZ, Jean-Luc (2005) : « Pour en finir avec les "petits romantiques" ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 105, 891-912.
- THIVEL, Antoine (1994) : « Prométhée, personnage romantique », in *Le Romantisme et la Grèce. Actes du 4ème colloque de la Villa Kérylos (30 septembre- 3 octobre 1993)*. Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 14-27.
- VADÉ, Jean-Yves (1990) : *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris, Gallimard.
- VAN DER LINDEN, Jacob (1948) : *Alphonse Esquiros, de la bohème romantique à la république sociale*. Paris, Nizet.
- ZIELONKA, Anthony (1985) : *Esquiros (1812-1876). A study of the works*. Paris et Genève, Slatkine.
- ZIELONKA, Anthony (1988) : « Les préfaces, prologues et manifestes des *Petis Romantiques* ». *Romantisme* 59, 71-81.
- ZUM KOLK, Caroline (2012) : « Luisa Capodici : Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis ». *Cour de France*. Disponible sur : <http://cour-de-france.fr/article2397.html>.

María Isabel Biedma, poète francophone d'Argentine

Carlos Alvarado-Larrocau

Université de Paris8

calarrocau@gmail.com

Resumen

Entre el final del siglo XIX y los comienzos del siglo XX, hubo un grupo de escritoras que contribuyeron a establecer los fundamentos de una literatura francófona de Argentina. Entre dichas mujeres hubo poetisas reconocidas en Argentina y en Francia, como María Isabel Biedma de Ungaro. Esta mujer excepcional irrumpe en la escena literaria en francés. Algunos de sus poemas le valen premios en los Juegos florales de Languedoc, lo que da lugar a la publicación de poemarios franceses. En el presente artículo, se analiza el trabajo poético en lengua francesa de esta intelectual argentina.

Palabras claves: Literatura francófona argentina. Neo-romanticismo. Modernismo. Poesía femenina. Anna de Noailles.

Abstract

Between the late nineteenth and the early twentieth century, a group of writers helped lay the foundations of a French literature in Argentina. Among these, some poets were praised both in Argentina and in France, such as María Isabel Biedma de Ungaro. An exceptional woman, she succeeded in reaching the French literary scene. Some of her poems won the Floral Games of Languedoc Award and resulted in the publication of a book in French. This article analyzes the poetic work in French of this intellectual woman of Argentina.

Key words: Argentina francophone literature. Neo-romanticism. Modernism. Women poetry. Anna de Noailles.

Résumé

Entre la fin du XIX^e et les débuts du XX^e siècle, il y a eu un groupe d'écrivaines qui ont contribué à établir les fondements d'une littérature francophone d'Argentine. Parmi ces femmes, il y a eu des poètes reconnues en Argentine et en France, comme María Isabel Biedma de Ungaro. Cette femme exceptionnelle fait irruption sur la scène littéraire en français. Certains de ses poèmes lui valent des prix au Jeux floraux de Languedoc, ce qui donne lieu à la publication des

* Artículo recibido el 2/03/2017, evaluado el 7/10/2017, aceptado el 27/01/2018.

recueils français. Au cours de cet article, on analyse le travail poétique d'expression française de cette intellectuelle d'Argentine.

Mots-clés: Littérature francophone argentine. Néoromantisme. Modernisme. Poésie féminine. Anna de Noailles.

1. Entre le Romantisme et le Modernisme

L'année 1869 marque la genèse d'une littérature francophone d'Argentine avec la publication du roman d'Eduarda Mansilla, *Pablo ou la vie dans les Pampas*. Un roman réaliste retraçant les mœurs dans la Pampa des gauchos qui fut lu et célébré par Victor Hugo (Alvarado-Larroucau, 2009, 2014). Quelques années plus tard, un groupe de femmes poètes contribue à fonder les bases d'une littérature argentine d'expression française. C'est déjà l'aube du XX^e siècle et pourtant la lueur déclinante du Romantisme continue à rayonner sur l'œuvre intellectuelle des Argentins. Pour cette raison, les créations des premières écrivaines francophones d'Argentine ont été rédigées sous une double influence romantico-moderniste.

Suivant la chronologie de leurs naissances, il serait pertinent de croire que ces écrivaines auraient dû être vouées inévitablement au Modernisme et pourtant elles ont cultivé une esthétique néoromantique qui va les placer en marge de la scène littéraire. Cette caractéristique marque un mouvement littéraire féminin, non identifié à l'époque, d'une empreinte singulière. Il serait juste d'ajouter que ces écrivaines francophones de la première heure se retrouvent en situation marginale par leur adhésion à une poétique différente ; ainsi que par leur choix de langue d'écriture étrangère : le français.

Et cette prise de distance qui les marginalise n'est pas tout simplement littéraire ou linguistique. Socialement, elles se tiennent toujours à l'écart. Leur condition est bien particulière, elles sont artistes et femmes de la classe aisée du pays, deux qualités qui semblaient être antinomiques à l'époque. Cette position les met toujours sous le regard attentif, sévère et critique de leurs compatriotes. Elles doivent s'accommoder à cette situation, à l'ironie de leur sort. C'est au sein de leur propre entourage bourgeois où elles se sentent suspectes: on les considère comme impudentes ou pour le moins indiscrettes. Quant aux détracteurs, ils les taxent de snobs et affectées ; leur situation devient incertaine. Amis et détracteurs, tous semblent leur accorder une place marginale. Dans cette même situation, se retrouvent : Delfina Bunge, Susana Calandrelli, Adelaida García Salaberry, Victoria Ocampo, toutes poètes francophones, contemporaines entre elles.

Singulières, elles le sont. Elles n'ont pas choisi leur position, et paradoxalement elles se sont auto-préservées dans cette même tour d'ivoire qui leur avait été prédestinée à les isoler. Cette retraite fut pour elles une sorte de prison labyrinthique, très souvent perçue comme un lieu d'enfermement, mais parfois aussi, comme un passage de libération.

Car c'est justement cette écriture en français qui leur a fourni une magnifique occasion d'expression, une issue de secours, un billet d'affranchissement. Ce n'est pas par hasard que leurs débuts littéraires se font en français. C'est justement par ce biais qu'elles prennent leurs distances, qu'elles soupèsent le risque. L'éventuel succès de ces préambules rassure la suite de leurs desseins, devenir écrivaines ; un objectif non sans risques. Victoria Ocampo, dans la revue *Sur*, porte témoignage des enjeux d'une écriture en langue étrangère, inévitablement imbue d'un drame « violemment américain » :

Quando M. Daireaux habla cortésmente de mi coquetería se adivinan en la punta de su pluma otros términos, de los cuales el más amable sería el de snobismo. Tiene, naturalmente, y otros con él, derecho al error. Sólo me importa advertirles una cosa: se equivocan de género. Lo que toman por una comedia es más bien un drama. Y este drama tiene un carácter violentamente americano (Ocampo, 1931: 8).

En bref, elles sont marginalisées à triple titre: d'abord, par un choix esthétique ; en suite, elles le sont aussi par une société bornée (et sous cet aspect, en marge, trois fois encore: femme, bourgeoise et artiste) ; et finalement, en marge par la marque inaltérable de leur francophonie.

Gardant tout ceci à l'esprit, il est possible de s'approcher de la vie et de l'œuvre poétique francophone de María Isabel Biedma une poète appartenant au groupe des *précieuses argentines* (Alvarado-Larroucau, 2009: 202-203). Cette analyse se fera sur quatre volets, dans un premier temps de cette étude, on abordera la biographie de cette poète argentine. Deuxièmement, on établira des précisions sur le corpus francophone de Biedma, tout en présentant quelques commentaires de ses contemporains sur son travail littéraire. Ensuite, on tentera de déceler les influences et les références littéraires qui composent un vrai réseau paratextuel chez Biedma. Finalement, on abordera quelques éléments caractéristiques de sa poésie qui énoncent des thèmes à part entière, comme l'univers féminin, le motif floral, et son regard mélancolique posé sur la fugacité du temps.

2. Des notes pour sa biographie

Il est de certains jours où la Nature entière
 Nous offre sa riante et douce floraison,
 La clarté du soleil, la mer limpide et fière,
 La pureté de l'eau, le parfum des saisons.

María Isabel Biedma, « Il est de certains jours... ».

María Isabel Biedma est née le 3 janvier 1903 à Buenos Aires ; c'est une des descendantes de la famille espagnole *de Biedma* établie en Argentine depuis les temps colo-



niaux. Trop tôt, orpheline de mère, María Isabel passe une partie de son enfance à Paris et à Londres accompagnée de son père et ses grands-parents. Elle y apprend ses premières lettres et commence son éducation européenne. Biedma apprend à lire et à écrire en français bien avant de le faire en espagnol.

« Bebita » (son sobriquet d'enfance) est en Europe, en compagnie de son père, le célèbre pédagogue argentin, Carlos María Biedma, qui parcourt les établissements éducatifs les plus réputés de son temps. C'est au cours de ce voyage, où il cherche à perfectionner ses théories sur l'éducation ; ayant comme but ultime, celui d'introduire des changements d'envergure au sein du système éducatif argentin. De retour, en Argentine, vers 1918, il crée la très prestigieuse *Escuela Argentina Modelo*. Et c'est justement cet intellectuel pluridisciplinaire (avocat, auteur de nombreuses œuvres de pédagogie et de techniques d'enseignement) qui contribue à générer l'ambiance socioculturelle propice au réveil littéraire de María Isabel Biedma.

Des années plus tard, la poète épousera le docteur Raúl Ungaro, notaire, professeur d'histoire, expert en lettres et sous-secrétaire aux relations extérieures et du culte de la République Argentine. Comme toutes les femmes argentines de son temps, par alliance, elle ajoutera le nom de son mari au sien, et sera connue, en tant que femme de lettres, par son nom complet : María Isabel Biedma de Ungaro.

Elle aura quatre enfants, et à cause du décès prématuré de son fils Raúl, elle travaillera activement au sein de la DAFACC (Direction argentine philanthropique assistancielle de cytologie du cancer). Ainsi, deux douleurs majeures et permanentes marquent sa vie et son œuvre : la perte de cet enfant et la séparation prématurée d'avec sa mère. Pourtant notre écrivaine est une femme très optimiste pour qui l'avenir rayonne toujours d'espoir ; optimisme et douleur composent un rare amalgame qui allait tempérer son caractère. Chez elle, tout porte la marque de ce regard double, nuancé en plus d'un sens esthétique très rigoureux et d'une élégance fort singulière.

Sa vie durant, l'écrivaine associe convenablement son introspection profonde à une vie sociale très active. Dans les cercles littéraires locaux, elle travaille comme membre actif du *Pen Club* d'Argentine et convoque chez elle, des plumes très réputées comme celles de Carlos Olivera, Victoria Ocampo, Enrique Valiente Noailles, Angélica Bosco, Angel J. Battistessa y María Luján Ortiz Alcántara, entre autres.

À ses aptitudes littéraires, elle ajoute un grand talent d'éducatrice et de conférencière. En conférence-diapositive, elle présente éloquemment ses visions de la France con-

temporaire, de sa civilisation et de sa culture, auprès des nombreuses institutions culturelles de Buenos Aires comme *Le Club français* et *l'Alliance Française*. En tant qu'amie de la France, elle donne aussi quelques conférences sur l'Argentine mais cette fois-ci en Sorbonne.

Pendant sa jeunesse, l'écrivaine est collaboratrice de la revue *El Hogar* et tout au long de sa vie du journal argentin *La Nación*, sans mentionner ses nombreuses contributions à des journaux madrilènes. Dans toutes ces publications on peut lire de centaines de ses poèmes.

Biedma conserve son optimisme et elle reste active jusqu'à ses 93 ans, lorsqu'elle publie son dernier poème. Quatre ans plus tard, elle s'éteint à l'âge de 97 ans, le 25 mars 2000.

3. Son œuvre poétique francophone, francographe

Une œuvre poétique, d'un courant littéraire francophone ou francographe ? C'est Assia Djébar (1999 : 29) qui affirmait qu'en tant qu'écrivaine en langue française, elle pratiquait une « francographie ». Il peut paraître anachronique ce concept tout nouveau de franco-graphie en relation à la chronologie de Biedma. Et pourtant tous les écrivains dits francophones, se retrouvent dans cette situation. La réflexion de Djébar essaie de faire le point sur le sujet. Si on fait référence à une « phonie » on fait référence à une langue parlée. Ce qui mène indéfectiblement à un terrain incertain. Sur *Wikipédia*, on voit une longue liste d'écrivains considérés francophones par le seul fait de parler français, non par son écriture en langue française. Une autre classification s'avérerait nécessaire, peut-être ? Francographe, au dire de Djébar ou francoscriptural ? La question est tellement compliquée qu'on parle désormais de littérature d'expression française et de « littérature-monde » en français (*Le Monde*, 15/03/2007). Cette discussion, très d'actualité de nos jours, soulevée par l'Algérienne, ne fut jamais prise en compte par les critiques argentins n'ayant nullement repéré l'existence d'une trame littéraire francophone en Argentine.

L'œuvre poétique de Biedma s'inscrit sous la « Génération de 1916 », selon l'analyste Helena Percas (1958 : 77-82). Pourtant, sous un nouveau regard, il est possible de la considérer comme une des écrivaines francophones ou francographes, de l'Argentine ou une des *précieuses argentines*, d'après l'étude qui considère cette poète dans un groupe particulier des lettres argentines, « Précieuses [...] car uniques, femmes exceptionnelles de la littérature argentine » (Alvarado-Larroucau, 2009 : 203). En tant que *précieuse*, Biedma est une figure archétypale, car vers 1920, la poète commence à écrire tout en cultivant un ton romantique un peu anachronique. Et elle continue à le faire sous cette même tonalité, avec plus de raffinement, quelques soixante ans après.

Biedma publiera deux recueils de poésie en français. Elle n'a que vingt-trois ans lorsqu'elle publie en Argentine le premier, *Le Réveil*, en 1926 ; une édition qui compte avec une lettre-prologue de Jean-Paul, nom de plume de l'Argentin Juan Pablo Echagüe, écrivain francophone, lui aussi ; Légion d'honneur, pour sa contribution au développement des relations intellectuelles franco-argentines.

Le recueil tire son nom du poème « Le réveil » qui obtient le Grand Prix d'Honneur, Fleur d'Anthémis, aux Jeux floraux du Languedoc. Ces poèmes sont le fruit d'un certain enthousiasme juvénile de l'auteure. À sa lecture, on remarque que l'édition ne filtre pas certaines coquilles ni n'apporte les corrections nécessaires à des erreurs de frappe ou à des fautes d'orthographe. La maison d'édition semble céder à l'instance d'une jeune Biedma qui n'avait pas encore tout à fait mûri son style. Néanmoins, il est juste de remarquer que cette poésie initiale était déjà empreinte de grands éclats de beauté et d'esprit. L'écrivain Jean-Paul (Juan Pablo Echagüe) reconnaît le bien-fondé du choix du titre du recueil étant donné la jeunesse de Biedma. Il remarque la sincérité des sentiments de la poète, ce qui est un trait caractéristique, selon lui, de la « vraie poésie » (Echagüe, 1976 : §1). Il trouve dans ces poèmes un chant à la joie de vivre qui contraste avec la tristesse et l'angoisse métaphysique expérimentée par l'être humain face à la contingence de sa destinée. Pour Jean-Paul, ce premier recueil révèle déjà la très fraîche inspiration et l'âme émue d'une poète lyrique.

Cinquante ans s'écoulent entre son premier recueil français, *Le Réveil*, et le deuxième, *La Source*, publié en 1976. Cette fois, elle le signe de son nom de femme mariée : de Ungaro. Dans ce recueil, on peut lire le poème « Soir au Lac Léman », Prix d'Honneur, Diplôme, aux Jeux floraux du Languedoc.

Biedma est primée en France, c'est vrai ; mais bien avant ceci la poète s'était déjà fait un nom en Argentine, elle était déjà, incontestablement, une figure importante des lettres nationales. Sa poésie, comme un courant d'eau, avait parcouru des méandres dissemblables pour atteindre le niveau le plus avantageux. Dans ce flot, le style Biedma semble émerger de ses réflexions profondes. De cette manière, par la purification de son style et par l'emprunt d'une esthétique limpide, sa poésie parvient à s'intégrer dans la vague des belles lettres argentines.

Dans son deuxième recueil de vers français, Biedma manifeste de la sagesse qui vient avec l'âge. Celle-ci cohabite avec une certaine candeur qui dénote un esprit de jeunesse toujours indemne. Cette vision partagée est la marque distinctive des vers de Biedma.

Le recueil *La Source* est préfacé par la duchesse Edmée de La Rochefoucauld, femme de lettres, spécialiste de l'œuvre d'Anna de Noailles, présidente du groupe Amis des lettres de Paris et membre de l'Académie royale de langue et de littérature française

de Belgique. Dans ses mots liminaires, la duchesse dit trouver chez Biedma certaines caractéristiques de l'écriture d'Anna de Noailles, « On songe, devant certains textes inspirés, au grand lyrisme d'Anna de Noailles » (La Rochefoucauld, 1976 : 8). Elle est touchée aussi par l'hommage que Biedma fait, au cours de quelques-uns de ses poèmes, au poète Paul Fort. Tout au long de sa lecture, la duchesse n'épargne pas ses mots d'admiration envers cette Argentine et la qualifie de « La Dame de Poésie de Buenos Ayres ».

Tout en suivant la même intention de cette femme de lettres, celle de vouloir présenter le livre, dans la quatrième de couverture de *La Source*, on peut lire un autre spécialiste : Maurice Martin du Gard, journaliste et critique littéraire de la revue *Les Nouvelles Littéraires*. Il remarque que « [La poesía de Biedma] es de una exquisita sensibilidad, de una frescura de imágenes, de un frenesí que anuncia un verdadero poeta ». Le critique avoue son admiration et se dit ému par le tact et par la virtuosité que Biedma extériorise dans l'emploi du vers français. Une troisième voix va joindre celles de deux experts dans la même couverture : un autre intellectuel français, le comte Robert de Billy, ancien président de La maison de l'Amérique Latine à Paris. Il assimile les vers de Biedma à ceux d'Heredia, « [...] Es emocionante el ver a una argentina manejando el verso francés con tal maestría y acuñando sus alejandrinos como medallas, a la manera de José María Heredia ».

Il est important de souligner le fait que Biedma, qui a tant écrit en espagnol, n'ait jamais pris la décision de ne publier nulle anthologie ou nul recueil en langue espagnole. Comme on l'a précédemment mentionné, ses poèmes en espagnol ne seront publiés que dans les principaux journaux argentins ou madrilènes, dans des collaborations sporadiques. Il serait pertinent de se demander quelle est la signification profonde de ce geste ? En publiant, exclusivement, ses livres en français, la poète voudrait suggérer que sa vraie poésie, exceptionnelle, digne d'être préservée est celle-ci et que celle-là ne serait rien d'autre que le fruit courant de l'expérience routinière ? Pourquoi le support livre, pour ses poèmes en français et le papier presse pour le reste ? Privilégie-t-elle ainsi une de ses poésies, celle d'expression française ? Pour Biedma, le quotidien se retrouverait-il sur les journaux et l'exceptionnel dans des livres en français ?

4. La poésie de Biedma, les échos de ses lectures : références et influences

Biedma est une femme d'une grande culture ; pour mieux déceler sa pensée, comme celle de tout écrivain, il suffit de reconstituer sa bibliothèque, nous dit Marguerite Yourcenar (1982 : 524). À la lecture de Biedma, il ne serait pas très difficile de retracer certains auteurs ou quelques œuvres littéraires qui ont influencé son écriture. C'est parfois un vers ou une phrase lue, qui relance ses poèmes, par exemple, dans *Le Réveil*, un verset de « Cantique des Cantiques » (1,14) de *La Bible* où l'on peut lire : « Mon bien-

aimé est une grappe de raisin [...] », est présent dans le poème de Biedma, « Mon âme est une grappe de raisin ». De la même manière qu'un verset biblique marque le point de départ du poème, d'autres phrases ou vers de la poésie séculière nous permettent de repérer la présence de ses auteurs préférés.

À la lecture de sa poésie, on peut reconnaître certaines ascendances sur l'œuvre de l'écrivaine argentine ; par exemple, en exergue, une phrase de Pascal sur le silence marque l'ouverture de son poème « Recueillement », et le grand poète érotique Gilbert Lély est aussi présent dans le poème « L'Inspiration ». De plus, d'autres auteurs de la littérature universelle produisent chez Biedma des échos puissants, comme le poète anglais, Percy B. Shelley ; ou encore le poète flamand d'expression française, Émile Verhaeren ; et Juan Ramón Jiménez, poète espagnol, prix Nobel de littérature, pour ne mentionner que les plus connus. Mais, il y a d'autres voix plus exotiques comme celle du poète moral et grand mystique persan, Saadi (1184-1283). Ces œuvres et ces auteurs semblent conformer un réseau, un cloisonnement intellectuel où s'appuie toute l'œuvre de Biedma. Cette forme de *paratexte* fait partie de ce que Gérard Genette nomme comme « l'immanence textuelle » d'une œuvre ; et ceci a la vocation transcendante d'exprimer la relation du texte au monde. Pour Genette, « l'objet de la poétique n'est pas le texte, considéré dans sa singularité, mais bien la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte » (Genette, 1982 : 7). Le paratexte n'est qu'un type de relation transtextuelle. Genette, avec ces concepts, nous vient en aide pour mieux comprendre le pourquoi de tout ce réseau *paratextuel* faisant référence à d'autres écrivains. Tout ceci joue un rôle important qui apportera quelques informations sur l'identité de cette poésie. Cette *paratextualité*, périphérique au corps d'un énoncé, s'avérerait nécessaire pour justifier le texte, pour l'expliquer, pour le placer, pour le présenter, voire pour l'institutionnaliser (Genette, 1987 : 13-16). Peut-être cette *paratextualité* dans un ouvrage francophone argentin nous signale-t-elle un texte qui doit passer par la présentation, par la preuve et la justification, étant donné la difficulté que les auteurs de l'Amérique latine éprouvent au moment de vouloir publier leurs ouvrages en français ?

Notons que ces références culturelles sont plus présentes dans la jeune poésie de Biedma et moins évidentes dans celle de son âge mûr. Ces références sont pourtant des éléments déclencheurs, des points d'appui, des tremplins pour l'auteure. Ce qui va lui accorder l'occasion favorable d'aborder certains sujets avec plus d'aisance et en pleine autorité. Mais, à vrai dire, il ne faut pas confondre ces renvois à des influences. À travers le parcours des deux périodes de l'écriture de la poète, il est possible de corroborer la vraie influence de poids chez l'Argentine. L'esprit de Anna de Noailles gravite tout particulièrement sur son œuvre, son compatriote et contemporain, Jean-Paul l'avait déjà remarqué, dès les premiers vers de Biedma :

[Esos versos] se impregnan de paganismo para cantar el gozo de vivir; en los que se atristan con angustia metafísica ante lo incierto del humano destino; en los que trasuntan un estremecimiento voluptuoso frente al espectáculo de la Naturaleza; en los que alguna vez, como en « Mon âme est une grappe de raisin », descubren ideas panteístas, caras a la condesa de Noailles; en los que al pintar el paisaje exterior reflejan el interior; en los que dejan entrever en fin, a través de los días, el cambiante espíritu del poeta, vuelta a vuelta influenciado por el amor, por la melancolía, por la desesperanza y por la duda (Echagüe, 1976: §1).

Toutes proportions gardées, il est possible de comparer la poésie de Isabel Biedma à celle d'Anna de Noailles qui se caractérise par l'agencement d'une certaine « simplicité grandiose » qui tout évidemment « cache souvent des intentions obscures, des refus, des silences. Si elle se réfugie dans la nature avec tant d'extase, n'est-ce pas aussi pour fuir le monde qui oppresse ? » (Giraudon, 1991 : 8).

Pour s'approcher de l'œuvre de Biedma, il faut choisir quelques angles, les plus saillants de sa poésie, son monde féminin, sa relation avec la nature et finalement son inquiétude occasionnée par la fuite du temps.

5. L'univers féminin de Biedma

Avant tout, sois femme,
Et sois après poète. Ah ! si tu veux choisir
Choisis d'abord l'âme.

« Avant tout », *Le réveil*

Ces vers mettent en scène une voix féminine ancestrale, singulière et polyphonique à la fois. La voix de la mère ou plutôt *des mères* semblerait s'approprier ici de l'impératif pour conseiller Biedma aux débuts de son œuvre littéraire. Cette voix, qui donne les noms, est celle qui place la poète désormais dans le monde. Elle va l'instituer dans *l'ordre symbolique de la loi du père*, dans l'avant tout, en tant que « femme », terme qui rime parfaitement avec poète et âme :

[...] le père [dans le même ordre des choses, la mère] exerce une fonction essentiellement symbolique: il nomme, il donne son nom, et par cet acte il incarne la loi. En conséquence [...] la société humaine est dominée par le primat du langage, cela veut dire que la fonction paternelle n'est autre que l'exercice d'une nominalisation qui permet à l'enfant d'acquérir son identité (Roudinesco et Plon, 1997 : 724).

Le réveil littéraire de Biedma est concomitant à cette place qu'elle doit tenir face au monde et à la découverte de cette identité, celle de se savoir femme et poète. On ne saurait établir, aucunement, l'ordre hiérarchique de ces deux moments ; si l'un fut la cause de l'autre ou vice-versa. Voilà cette nouvelle Biedma, femme et poète à la fois, philosophe parfois. Il faudrait se demander si elle se sent femme, car poète ; ou poète, car femme ?

Le *cogito* cartésien, à la manière de Biedma, semblerait être : je « poématise » (Heidegger, 1973 : 41) aux dires du poète romantique allemand Hölderlin donc j'existe (en tant que femme). Il faudrait prendre en considération que ce verbe, *Poémiser*, n'existe pas en français. *Poémiser* fait référence à l'infinitif allemand *dichten*, qui ne traduit qu'une activité créatrice et formatrice de composition de pièces de vers impliquant tout à la fois une révélation ontologique. Le terme *poématiser*, fut proposé par le traducteur français de Heidegger, Henry Corbin.

De cette manière Biedma, très jeune à l'époque, *poématise* tout en révélant une très grande capacité d'auto observation. Elle fait sa réflexion sur ce moment d'importance capitale chez la femme et surtout chez l'écrivain. Elle voit de près le moment point de départ, celui d'une renaissance, celui de se reconnaître dans la place que l'on tient dans le monde et dans l'existence. Elle se tient fermement debout dans cette étape de passage, dans cet « entre-deux », enfant et femme, femme et poète, d'où son vrai réveil. Dans ce sens, d'autres exemples illustrent sa position :

J'ai laissé de côté mes jouets tout ce jour.
 Quel émoi, quelle peur m'affolaient alors l'âme,
 Mais aussi quelle joie de me sentir si femme !
 « Gamine », *Le réveil*.

J'ai vu que la Vie est une rose effeuillée
 Hier, j'étais une enfant, maintenant je suis femme !
 « Le réveil », *Le réveil*.

Je ne sais pourquoi, mais bien souvent je reste pensive,
 Je suis femme à présent... je ne suis plus cette enfant vive !...
 « Je ne sais pourquoi », *Le réveil*.

Le fait de se savoir femme et poète d'une manière univoque lui permettra de travailler, sous un accent propre, les motifs littéraires propices à son lyrisme particulier: son amour pour la nature et sa préoccupation devant l'écoulement fatidique du temps.

6. La Nature et les fleurs

Mon corps c'est toutes ces fleurs, ce Printemps,
 À chaque allégresse se renouvelle.

Mon corps c'est toutes ces fleurs, ce Printemps,
Son esprit, son essence est immortelle !

« Mon âme est une grappe de raisin... », *Le Réveil*

Une branche en arabesque, fraîchement germée des profondeurs de l'Art nouveau, semble se déployer des poèmes de Biedma. Sa fille raconte : « Ma mère tenait beaucoup à l'harmonie, et à la beauté, et à l'esthétique. Par exemple, lorsqu'elle composait un bouquet des fleurs ; les couleurs criardes lui faisaient horreur; dans ses compositions, rien ne saurait détonner »¹. Et elle compose ses poèmes comme des bouquets de fleurs. Le motif floral est toujours présent chez Biedma. Peut-être, ces fleurs ont-elles éclos après le long repos des grains, suivant l'ensemencement que les anciens poètes Romantiques ont fait dans les jardins de ces *précieuses argentines* ? Ces fleurs semblent être les mêmes qu'aimait tant la duchesse de Noailles ; ou même les fleurs agrestes des champs de Gérard de Nerval :

Mais quand je vois sécher l'herbe de la prairie,
Quand la feuille des bois tombe jaune à mes pieds,
Quand je vois un ciel pâle, une rose flétrie,
En rêvant, je m'assieds.

Et je me sens moins triste et ma main les ramasse,
Ces feuilles, ces débris de verdure et de fleurs.
J'aime à les regarder, ma bouche les embrasse...
Je leur dis : O mes sœurs ! [...]

Gérard de Nerval, « Résignation », *Poésies Diverses*

Ou encore, des fleurs des parterres de Victor Hugo,

Tout conjugue le verbe aimer. Voici les roses.
Je ne suis pas en train de parler d'autres choses ;
[...]
Tous ses bouquets, azurs, carmin, pourpres, safran,
Dont l'haleine s'envole en murmurant: Je t'aime !

Victor Hugo, « Premier Mai », *Les Contemplations*

Des fleurs à profusion, qui, chez Biedma comme dans la nature, ce n'est pas autre chose que la stratégie capitale de la flore pour assurer sa reproduction, et par là, sa survie, voire sa perpétuité.

L'influence du Romantisme chez les *précieuses argentines* est un fait indéniable (Alvarado-Larroucau, 2009 : 197-199 ; Percas, 1958 : 82) ; elle est toujours là, dans le rythme qui devient un pouls chez Biedma. L'empreinte du Romantisme est aussi visible

¹ Interview personnelle avec Cristina Ungaro Biedma tenue le 04/08/2006.

dans le choix de ce motif floral. C'est la manière de Biedma de revisiter le topique rhétorique du *Aurea mediocritas*, (trouver de l'or dans l'insignifiant). Et c'est bien naturel, cette recherche du vrai auprès du simple, Rilke le recommande déjà dans sa « IV^e Lettre à un jeune poète », il nous dit que même les plus grands hommes de lettres manquent certains aspects au moment d'exprimer quelque chose de très subtil et d'ineffable. L'Autrichien recommande alors :

[...] tenez à des choses qui ressemblent à celles qui actuellement reposent mes yeux. Si vous vous en tenez à la nature, à ce qu'elle recèle de simple, à ce qui est réduit, qu'à peine quelqu'un remarque et qui de manière inaperçue, peut parvenir à la grandeur et à l'incommensurable, si vous avez cet amour pour ce qui est infime, et si, en toute simplicité, vous cherchez à gagner, pour le servir, la confiance de ce qui semble indigent, tout vous sera plus facile, tout sera plus cohérent et en quelque manière plus harmonieux, non sans doute pour l'entendement qui, étonné, observe une certaine réserve, mais pour votre conscience la plus profonde, pour votre lucidité et votre savoir (Rilke, 1993 : 55).

On sait que la poésie de Rilke a gravité sur l'écriture de divers poètes argentins, tel que María Dhialma Tiberti par exemple, contemporaine de Biedma. Comme les traductions françaises des vers de Rilke circulaient en Argentine à cette époque, il est très probable que ses mots auraient pu bercer l'inspiration de Biedma, surtout celle de la première étape, celle du *Réveil*. Très souvent, elle écrit épis et fleurs non sans ignorer que ce matériau facilite la fluidité de ses vers et que cela ouvre une voie droite à un certain lyrisme qui lui appartient. Pourtant ces fleurs sont plus clairement un moyen de transport, une matière à métaphore, une charnière permettant le passage, en vue de parvenir à la *Source*, lui permettant d'effleurer quelque chose de beaucoup plus profond. Regardons de près le poème juvénile de Biedma, « Les Deux roses », extrait de son recueil *Le Réveil* :

Qu'il est doux d'aspirer le parfum de deux roses :
L'une prête à mourir et l'autre à peine éclore.
[...]
Ainsi, on inspire deux amours quelques fois :
Un qui meurt lentement et un autre qui croît.
Le premier s'effaçant comme s'efface un rêve,
Quand l'autre plein de vie et de songes s'élève.
Qu'il est doux d'aspirer le parfum de deux roses :
L'une prête à mourir et l'autre à peine éclore.
S'enivrer sans songer à rien qu'à leur senteur,
Les effeuillant ainsi, jusqu'au fond de son cœur !...

Du lyrisme floral certes, et pourtant... un soupçon d'ironie, quelle douceur de se savoir aimée, et d'avoir l'enivrant pouvoir de trancher sur les choix, et quelle naïveté de celle ou de celui qui prétend effeuiller les cœurs comme des fleurs !

Rien que pour suivre le fil de cette analyse, nous nous permettons de transcrire ici un autre de ces poèmes, tiré du même recueil cité ci-dessus, où la Nature est omniprésente.

Ah ! Regarde ce petit oiseau si frileux
Qui s'abat tout sanglant sur cette vieille branche.
On dirait une immense fleur de feu !
Si petit, si léger ! Pourtant, la tige penche
Car il est lourd d'espace, enivré d'infini...
Bien des fois, notre cœur par le sort est puni :
Il revient de bien loin, de chercher l'espérance,
Sans avoir pu trouver que la morne souffrance.
Tout meurtri dans son vol, dans son espoir radieux,
Il s'abat lourdement sur une vieille branche.
On dirait une immense fleur de feu,
Que le vent de l'hiver va ployer et qui penche.
« L'oiseau », *Le Réveil*

Il serait inutile d'ajouter des explications, ou de tenter démontrer que ces fleurs sont bel et bien le symbole d'une autre chose, de quelque chose de beaucoup plus poignant. Dans ses poèmes, Biedma aborde non seulement et d'une manière émouvante Nature et Fleurs, mais aussi elle essaie d'apprécier un temps qui s'enfuit inexorablement.

7. Le temps qui passe

Vois ! Cet oiseau qui vole est bien l'oiseau du Temps.
« Quatrain », *Le Réveil*

Nul poète préoccupé par la vie en tant que sujet de sa réflexion ne saurait se soustraire à l'impératif lyrique de reprendre certains topiques que les études de rhétorique abordent *in extenso*.

La présence d'images et de développements-types est constante en littérature [jadis mal perçus, car apparentés au cliché, mais aujourd'hui cette approche semble être récupérée par les spécialistes, puisqu'elle est] reconnue comme l'espace privilégié de manifestations des valeurs. [L'actuelle] reprise de l'histoire des topos constitue une des voies de l'histoire littéraire, comme étude des thèmes et des idées dominantes aux diverses époques (Dion, 2002 : 599-600).

Il est possible que le poète l'ignore et pourtant, les rouages de la machine rhétorique sont toujours actionnés par ses mots et par ses thèmes de prédilection. Ces topiques risquent de devenir lieu commun si le créateur ne les aborde pas différemment, d'une manière unique et nouvelle, tout en gardant les accents propres à son temps. Si le poète tombe dans le piège du préétabli, il risque de voir ses lecteurs devenir des détracteurs en proie à une profonde déception occasionnée par le mauvais goût ou par la mièvrerie évoquée par un passage mal réussi.

Les topiques privilégiés par Biedma, retravaillés à sa manière, sont cet *Aurea mediocritas*, de la simplicité, que nous avons mentionnée préalablement, mais aussi sa poésie se penche sur le *Memento mori* (rappelle-toi qu'un jour tu mourras) en intime relation avec *l'Omnia mors aequat* (la mort égale tout le monde).

La nature bien qu'amie, *locus amœnus*, nous mène par les sentiers de la nostalgie. De cette manière, le regard de Biedma aussitôt posé sur l'accalmie d'un lac, sur le vert foncé d'un cypres, ou tout simplement sur une fleur qui s'effeuille, la fait songer à la finitude du temps. Elle pense au temps, le sien et le nôtre, ici sur terre. Et cette brièveté marquée sur les cadrans n'est qu'un symptôme de la mort qui nous guette et de notre inéluctable destinée, celle de n'être que des créatures de passage :

Le passé, l'avenir, ces étincelles brèves
D'espérance et de mort !

« Le Feu », *La Source*

Dans ce même sens, un autre poète francophone exprime le même type de sentiment qui hante la pensée de notre Argentine :

La mort approche, et sa rumeur :
Frère, Ami, Ombre, que t'importe ?
La mort est notre seule porte
Pour sortir d'un monde où tout meurt.

Marguerite Yourcenar : « Intimation », *Les Charités*

d'Alcippe

Le travail des écrivains nourrit la philosophie et vice-versa. La mort comme la fugacité du temps est toujours un sujet de réflexion philosophico-littéraire. L'une des filles de Biedma raconte que sa mère aimait l'écriture de Yourcenar. Les deux écrivaines abordent le pathétique de la condition humaine face à la mort. Ce rapprochement de ces deux poètes pourrait illustrer un certain parallélisme entre les écritures francophones. En matière de littérature d'expression française, ce qui crée des ponts n'est ni l'aire géographique et culturelle ni la contemporanéité des écrivains. Parfois, on considère que ce qui sépare ces littératures présuppose un gap infranchissable néanmoins, ce sont les topiques abordés qui vont créer les vrais lieux d'échanges entre elles.

Dans les vers de Biedma, tout comme chez Noailles, l'on peut apercevoir « cette prééminence de la vie terrestre – y compris dans la mort, qui en fait partie – qui n'est pas le signe d'un refus du divin, mais d'une adhésion nouvelle et totale au temps dans ce qu'il a d'instantané, c'est-à-dire de plus éphémère et d'éternel » (Giraudon, 1991 : 13) :

Aucune pauvreté, aucun débris d'autel
Ne peut se comparer au sens de l'éphémère
Qui remplace en mon cœur le goût de l'éternel...
Anna de Noailles, « J'ai su la vérité, j'ai vu tout ce
qui passe »

Par ce type de réflexions, Noailles tout comme Biedma mettent en garde le lecteur contre la tentation de prétendre la fixation du moment qui passe. Tous les efforts pour y parvenir s'avèrent instantanément vains, condamnés. Ils le sont par les deux contingences majeures de la vie humaine, celles du temps et de l'espace.

Nous avons un désir: arrêter ce qui passe,
Retenir le bonheur, enivrante clarté !
Mais notre espoir qui naît, meurt aussi en l'espace...
Et la nuit qui descend vient toujours l'emporter.
Biedma, « Il est de certains jours », *La Source*

La seule prétention de vouloir arrêter le temps nous mène inexorablement aux parages de l'impossible et de l'éphémère. Celles-ci semblent être les qualités intrinsèques d'une Némésis arbitraire qui nous comble des dons passagers. Et c'est elle aussi qui par le même geste, génère chez nous, un fatal sentiment d'impuissance, faisant poindre le questionnement du « à quoi bon ? »...

À quoi bon vivre, étant l'ombre
De cet ange qui s'enfuit ?
À quoi bon, sous le ciel sombre,
N'être plus que de la nuit ?
Victor Hugo, « Je respire où tu palpites », *Les contemplations*

Le sentiment est toujours présent chez l'Argentine, on peut le retrouver dans son poème « Pourquoi ô vie » de *La Source* :

Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel ?
Leconte de Lisle

Pourquoi ce clair Printemps, qui frémissant pénètre
Ces accablants parfums qui embaument mon être ;
Ces visages aimés qui font tout mon bonheur,
Par leur douce présence ensoleillant mon cœur,
Puisque cela demain va toujours disparaître,

Pourquoi nous donnez-vous ces fuyantes beautés,
S'il n'y a rien d'éternel dans ce que vous donnez ?

Le temps s'écoule et la poésie nous indique peut-être ce couloir désiré pour nous approcher de l'éternité. Biedma écrit sans cesse cherchant à fixer ce temps fugitif. On croirait écouter un vers de René Char (1987 : 146) : « La poésie me volera de la mort ». Si la poète argentine nous étonne, c'est principalement à cause de sa manière d'aborder tous ces sujets qui semblent se chevaucher plutôt que se superposer.

Cette poète née avec son siècle, dont le labeur littéraire est tout particulier, fait partie d'un groupe qui distille son filon d'or en marge du siècle mouvementé et machinal qui fut le XX^e. María Isabel Biedma, en tant que poète francophone, est une *précieuse argentine* appelée dès sa naissance à accomplir ce rôle. Son écriture en langue française n'est pas l'expression ni d'un snobisme improbable ni d'une vanité incertaine ; c'est, au contraire, un événement profond tout à fait naturel chez Biedma. Elle écrit dans sa langue première : le français, et c'est pour elle un geste inné et spontané. Et Biedma le savait, sa poésie en français tenait de l'extraordinaire. C'est en empruntant cette voie franco-graphe qu'elle a réussi à s'éloigner fort bien des affaires quotidiennes. Une énumération succincte des faits comme : La biographie de la poète, indissociable de son histoire familiale et de celle de son pays ; les sujets de prédilection de sa poésie ; le dilemme qui soulève le fait choisir une langue d'écriture ; le support préféré ; révèle que tout s'est aligné dans une conjonction parfaite qui a fini par transmettre à Biedma son profil particulier, celui d'une *précieuse argentine*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALVARADO-LARROUCAU, Carlos (2009) : « Les Précieuses argentines ; littérature francophone d'Argentine ». *Francofonía*, 18, 194-215. Disponible sur : <http://revistas.uca.es/index.php/francofonía/article/view/1531> ; 15/01/2018]
- ALVARADO-LARROUCAU, Carlos (2014) : « Eduarda Mansilla y Victor Hugo: un breve intercambio epistolar marcando los inicios de la literatura francófona argentina ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 10, 21-33. Disponible sur : <https://cedille.webs.ull.es/10/02alvarado.pdf>.
- BIEDMA, María Isabel (1926) : *Le Réveil*. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones.
- BIEDMA DE UNGARO, María Isabel (1976) : *La Source*. Buenos Aires, Hachette.
- CHAR, René (1987) : « La Bibliothèque est en feu », in *Les Matinaux*. Paris, Poésie/Gallimard.
- CHARENSOL, Georges (1973) : *D'Une Rive à l'autre*. Paris, Éditions Mercure de France.

- CURTIUS, Ernst Robert (1956) : « Le Paysage idéal » ; in *La Littérature européenne et le Moyen-âge latin. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Traduction de Jean Bréjoux. Paris, PUF (Agora).
- DION, Robert (2002) : « Topique », in Paul Aron et al. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF.
- DJEBAR, Assia (1999) : *Ces Voix qui m'assiègent*. Paris, Albin Michel (L'Identité plurielle).
- ECHAGÜE, Juan Pablo (1976) : « Carta Prólogo », in María Isabel Biedma, *La Source*. Buenos Aires, Hachette.
- GENETTE, Gérard (1987) : *Seuils*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GIRAUDON, Philippe (1991) : « Une silencieuse », in *L'Offrande de Anna de Noailles*. Paris, La Différence (Orphée).
- HEIDEGGER, Martin (1973) : « Hölderlin et l'essence de la poésie », in *Approche de Hölderlin ; [Elauterungen zu hölderlins dichtung]*. Traduit de l'allemand par Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay. Paris, Gallimard (Tel).
- HUGO, Victor (1998) : *Les Contemplations*. Paris, Pocket.
- LA ROCHEFOUCAULD, Edmée de (1976), « Mots liminaires ». in María Isabel Biedma, *La Source*. Buenos Aires, Hachette.
- NEVAL, Gérard de (2003) : *Poésie et souvenirs*. Édition de Jean Richer. Paris, Gallimard (Poésie).
- OCAMPO, Victoria (1931) : « Palabras francesas ». *Sur*, 3, 7-25.
- PERCAS, Helena (1958) : *La Poesía femenina argentina (1810-1950)*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- « Pour une littérature-monde en français ». *Le Monde*, 15 mars 2007. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.
- RILKE, Rainer Maria (1993) : *Lettres à un jeune poète. Briefe an einen jungen Dichter*. Édition bilingue. Paris, Gallimard (Poésie).
- ROUDINESCO, Elisabeth et Michel PLON (1997) : « Nom-du-père », in *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris, Fayard.
- YOURCENAR, Marguerite (1982) : *Œuvres romanesques*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- YOURCENAR, Marguerite (1984) : *Les Charités d'Alcippe*. Paris, Gallimard.

Littérature et réflexivité

Jesús Camarero

Universidad del País Vasco

jesus.camarero@ehu.eus

Resumen

Una propuesta teórico-crítica, transversal y multidisciplinar, sobre el fenómeno de la reflexividad en literatura en tanto que componente de la literariedad. El enfoque teórico se lleva a cabo desde las ciencias humanas (Morin, Ricoeur, Bourdieu, Luhmann), la biología (Maturana, Varela) y la teoría literaria (Barthes, Schaeffer, Baron, Bessière, Sermain). La propuesta metodológica se construye según cuatro niveles: autobiográfico, metaliterario, intertextual y epistemocrítico, e incluye un análisis comparatista de la reflexividad en obras francesas (Rousseau, Proust, Sartre, Tournier, Perec) en relación con otras obras italianas (Calvino, Eco) y españolas (Cercas, Trapiello, Vila-Matas).

Palabras clave: Reflexividad. Reflexión. Autopoiesis. Autognosis.

Résumé

Une proposition théorique-critique, transversale et multidisciplinaire, sur le phénomène de la réflexivité en littérature, en tant que composant de la littérarité. Le point de vue théorique se fait depuis les sciences humaines (Morin, Ricoeur, Bourdieu, Luhmann), la biologie (Maturana, Varela) et la théorie littéraire (Barthes, Schaeffer, Baron, Bessière, Sermain). La méthodologie en a été construite d'après quatre niveaux: autobiographique, métallittéraire, intertextuel et épistémocritique, et elle contient une analyse comparatiste de la réflexivité dans quelques oeuvres françaises (Rousseau, Proust, Sartre, Tournier, Perec), rapportées d'autres oeuvres italiennes (Calvino, Eco) et espagnoles (Cercas, Trapiello, Vila-Matas).

Mots clé : Réflexivité. Réflexion. Autopoiesis. Autognosis.

Abstract

A theoretical-critical, transversal and multidisciplinary proposal about the reflexivity phenomenon as a part of the Literariness in Literature. The theoretical approach originates from liberal arts (Morin, Ricoeur, Bourdieu, Luhmann), Biology (Maturana, Varela) and Literary Theory (Barthes, Schaeffer, Baron, Bessière, Sermain). The methodological proposal is built in four layers: autobiographic, meta-literary, intertextual and epistemocritic, and includes a comparative analysis of reflexivity in French works (Rousseau, Proust, Sartre, Tour-

* Artículo recibido el 16/09/2017, evaluado el 2/02/2018, aceptado el 20/02/2018.

nier, Perec) in relation with other Italian (Calvino, Eco) and Spanish works (Cercas, Trapie-llo, Vila-Matas).

Key words: Reflexivity. Reflection. Autopoiesis. Autognosis.

J'ai commencé de réfléchir, ma réflexion est réflexion sur un irréfléchi, elle ne peut pas s'ignorer elle-même comme événement, dès lors elle s'apparaît comme une véritable création, comme un changement de structure de la conscience, et il lui appartient de reconnaître en deçà de ses propres opérations le monde qui est donné au sujet parce que le sujet est donné à lui-même.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

1. Pour une théorie générale de la réflexivité

D'après Edgar Morin (2011 : 142), la réflexivité est toujours associée à un changement du paradigme scientifique, comportant de nouvelles fonctions épistémologiques :

Substituer le paradigme imposant la connaissance par disjonction et réduction à un paradigme exigeant une connaissance par distinction et conjonction. La re-introduction de la réflexivité exige un permanent retour autoexamineur et autocritique de la pensée sur elle-même.

Par conséquent, un changement doit se produire à l'intérieur du système de production scientifique, y compris la façon de formuler cette production du côté humain, comme le dit Morin (2011 : 145) :

Les scientifiques devraient inclure la réflexivité dans sa formation [...]. En effet, le scientifique, être humain, c'est un individu-sujet qui fait partie d'une culture dont il reçoit l'influence [...], il est aveugle par rapport à lui-même et par rapport au devenir de la science.

De ce même point de vue, Carlos Iglesias Fueyo, à maintes reprises, a défini la réflexivité de cette façon: la qualité de l'être humain et de toute l'humanité d'être réflexif, et plus concrètement par rapport à l'idée de l'homme et la capacité de l'être humain pour universaliser la raison, la source des sciences. Iglesias montre que l'être humain est réflexif puisqu'il fait référence à l'humain, l'univers et les savoirs qui s'en occupent.

D'autre part, une définition de la réflexivité du point de vue phénoménologique a été proposée par Frédéric Vandenberghe (2006 : 975) : « Un retour du sujet sur l'objet par lequel le sujet se tourne vers ses propres opérations pour les soumettre à

une analyse critique ». Cette définition ne pourrait pas se passer de quelques commentaires. La réflexivité devient ici un reflet (le miroir) mais aussi une réflexion (l'idée), tous les deux en même temps et liés entre eux. Le sujet de l'observation ou de la description fait partie lui-même de cette observation ou de cette description, car « ce retour implique le sujet de l'observation ou de la description dans l'observation ou la description elles-mêmes, la réflexivité boucle la réflexion sur elle-même » (Vandenbergh 2006 : 975). La réflexivité se fait pour assurer ses conditions de possibilité dans la tradition moderne de Descartes, Kant ou Habermas ou, par contre, pour la saboter, à l'époque de la postmodernité chez Foucault ou Luhmann. Pour José Ortega y Gasset ([1930] 2010 : 64), « el hombre no puede vivir sin reaccionar ante el aspecto primerizo de su contorno o mundo, forjándose una interpretación intelectual de él y de su posible conducta en él ». Voici pourquoi, chez Ortega, la réflexivité est innée par rapport à la vie humaine, elle en est un composant déterminant. Et tout cela parce que l'homme doit choisir ses actes et construire sans cesse son existence, car autrement il ne serait pas possible ce que l'on appelle la vie, l'ensemble de ce que nous sommes et ce que nous faisons tandis que nous sommes dans le monde.

D'après José Ferrater (1991 : 2807), la réflexivité (dite ici *réflexion*), c'est « el cambio de dirección de un acto mental, y específicamente de un acto intelectual, por medio del cual el acto invierte la dirección que lo lleva hacia el objeto y vuelve hacia sí mismo ». Tout en suivant l'argument de Ferrater, il faudrait expliciter plus précisément cette définition. Tout d'abord, c'est de la perception et de la connaissance que l'on parle, puisque « no sólo el sujeto ve, sino que siente que ve, se da cuenta de que ve, reflexiona sobre su ver [...] es un conocimiento que tiene el sujeto de los propios actos » (Ferrater, 1991 : 2807). Puis Ferrater cite John Locke, l'*Ensayo sobre el entendimiento humano* (I, i, 4), du point de vue de l'empirisme donc : la réflexivité serait « aquella noticia que el espíritu adquiere de sus propias operaciones y del modo de efectuarlas, en virtud de lo cual llega a poseer ideas de estas operaciones en el entendimiento ». Il y a enfin, dans l'article séminal de Ferrater, une autre explication d'Emmanuel Kant dans sa *Critica de la razón pura* : la réflexivité (dite aussi *réflexion*) « no se ocupa de los objetos mismos con el fin de derivar de ellos directamente conceptos, sino que es un estado de la mente en el cual nos disponemos a descubrir las condiciones subjetivas bajo las cuales podemos llegar a los conceptos ». C'est la conscience de la relation des représentations données à nos sources de connaissance. Ce n'est qu'au niveau de cette conscience –note Ferrater– que l'on peut déterminer correctement la relation établie par les sources de la connaissance.

Paul Ricœur a décrit plusieurs fois une voie de la philosophie contemporaine qui a exercé une influence principale sur sa pensée. Il s'agit de la philosophie réflexive, « la possibilité de la *compréhension de soi-même* comme sujet des opérations cognoscitives, volitives, estimatives, etc. » (Ricœur 2000 : 200). Le philosophe a recours ici à la théorie de Jean Nabert, inspirateur de sa théorie réflexive (voir « le soi-même

comme un autre », par exemple), pour définir la réflexivité : « une réflexion dans laquelle l'absolu est réfléchi par le mouvement d'une conscience particulière, constituée tout d'abord par le sujet lui-même » (Nabert 1957 : 19). Il y a donc enfin une conscience réflexive, une conscience qui est conscience ou connaissance de la conscience elle-même, une espèce de métaconscience où la réflexion se prend elle-même comme objet de réflexion. Au-delà de cette définition il y aurait une espèce de métacognition ou capacité de réfléchir sur notre mode de penser ou d'agir, pour les améliorer. Du point de vue de la psychologie, il s'agit de plusieurs compétences ou habilités exécutives, menées par l'autoanalyse et l'autocognition. Emmanuel Mounier (1946 : 543) dit que la conscience réflexive, c'est « la conscience qui est conscience (ou connaissance) de la conscience » ; pour lui « la conscience réflexive se développe à l'extrême sous l'influence d'une culture en serre chaude, et le thème de Narcisse s'introduit dans ces vies repliées sur la contemplation voluptueuse du moi ». Et du point de vue épistémologique, Henri Duméry (1959 : 247) dit que « la réflexivité, c'est la réflexion spontanée se prenant elle-même pour objet et se thématissant sur un plan spéculatif, scientifique, en élaborant des critères épistémologiques d'ordre rationnel ».

La réflexivité, en tant que connaissance appliquée, a été définie aussi par les savoirs différents des sciences. D'après Pierre Bourdieu (2001 : 15), la réflexivité peut être définie de la façon suivante : « C'est l'image qui est renvoyée à un sujet connaissant par d'autres sujets connaissant équipés d'instruments d'analyse qui peuvent éventuellement leur être fournis par ce sujet connaissant », et elle a la fonction de contrôler et renforcer la connaissance scientifique par le moyen du contraste, la discussion, la négociation, le consensus et l'engagement. Il s'agit en effet de reprendre le doute cartésien, comme si c'était une espèce de guide de la révision de la recherche scientifique, afin qu'elle se maintienne en dehors de l'auto-complaisance, les manipulations ou la fausse objectivité.

Pour le chercheur de la sociologie et l'anthropologie, la réflexivité deviendrait un procédé ou méthodologie dont l'objet serait d'appliquer les outils de l'analyse à son travail ou à sa réflexion, et par conséquent d'intégrer sa personne elle-même dans sa recherche (David Bloor, Pierre Bourdieu). D'un point de vue très général, les procédés réflexifs –de la réflexivité– peuvent être définis comme la prise de conscience et l'examen profond de la méthode scientifique employée par le chercheur lui-même, c'est-à-dire que le chercheur doit comprendre et l'objet et la stratégie de sa recherche, ainsi que le cadre social où elle s'inscrit. De cette façon il pourrait objectiver sa relation avec cet objet : pourquoi s'intéresse-t-il à lui, comment peut-il définir le procédé de sa recherche, etc. Depuis les domaines annexes de la sociologie, peut-on aussi comprendre la critique sociale comme une réflexivité, puisqu'il s'agit de la critique d'une société, et que c'est cette société en fin de compte qui en fait la critique pour obtenir le progrès de la société elle-même.

La théorie générale de la réflexivité ne pourrait aucunement se passer de sa re-

lation profonde avec la théorie de l'autopoiésis, une relation construisant de grandes similitudes. Il faut souligner en tout cas que les sources en sont la biologie (Humberto Maturana, Francisco Varela) et, d'autre part, avec pas mal de nuances, la sociologie (Niklas Luhmann). C'est ainsi que, dans le domaine de la biologie, Humberto Maturana, dans sa préface du livre qu'il avait écrit avec Francisco Varela, pour faire la description des êtres humains, il en explicite la définition suivante :

Todo lo que ocurre en los seres humanos cuando se comportan como unidades discretas que producen operaciones, sea en su dinámica relacional, sea en su dinámica interna, sólo se refiere a ellos mismos, y no se produce como si fuera una relación continua cuyo resultado no es un factor del proceso que la hace posible. [...] Todo lo que ocurre en y con los seres vivos, ocurre como si fueran entes auto-referidos (Maturana 2004 : 12).

Puis cet auteur établit une différence entre les systèmes auto-référés (dont les opérations ne font du sens que par rapport à eux-mêmes) et les systèmes allo-référés (produits par les êtres humains et dont la forme ne fait du sens que par rapport à une production ou quelque chose différente d'eux-mêmes). En plus il maintient que « l'être vivant n'est pas un ensemble de molécules, mais une dynamique moléculaire » (Maturana, 2004 : 15). L'explication en est la suivante :

Un ser vivo se produce y se asimila a la dinámica de realización de una red de transformaciones y de producciones moleculares, y de este modo todas las moléculas producidas y transformadas en la operación de esta red forman parte de la red, y sus interacciones a) construyen la red de producciones y transformaciones de su producción y transformación, b) construyen los márgenes y la extensión de la red como si fuera una parte de su operación en red ; y de este modo viene a estar encerrado en sí mismo como una entidad molecular discreta que surge separada del medio molecular contenido en su misma operación molecular, c) construyen un flujo de moléculas que se adhieren a la dinámica de la red como si fueran sus partes y componentes, y cuando ya no participan en la dinámica de la red, ya no son sus componentes y además forman parte del medio (Maturana, 2004 : 14-15).

Par conséquent, il nomme *autopoiésis*

la red de producciones de componentes encerrada en sí misma, ya que los componentes que produce son su productor, visto que produce las mismas dinámicas de producción que estaban en su origen y que determinan su extensión como si fuera un ente circunscrito que permite un flujo continuo de elementos, que actúan o no como componentes según participen o no en

esa red (Maturana, 2004 : 15).

Et il arrive à la conclusion suivante : « Los seres vivos somos sistemas autopiéticos moleculares » (2004 : 15). Pour sa part, Francisco Varela (2000 : 26-27), dans sa définition macroscopique de la vie, note l'idée suivante : « Un sistema físico está vivo cuando es capaz de transformar la materia-energía externa y cuando genera un proceso interno de auto-manutención y de auto-generación ».

Il faudrait y ajouter une théorie énoncée dans le domaine de la sociologie. C'est donc Niklas Luhmann qui proposait l'idée suivante : l'autopoiésis ne peut plus être bornée aux systèmes biologiques et physiques, mais il soulignait qu'un « sistema social contiene por sí mismo los elementos de que está constituido (sus unidades funcionales), y en todas las relaciones entre esos elementos hay siempre una referencia a esa constitución, que se produce constantemente » (Luhmann 1984 : 59). L'autopoiésis, une théorie dont l'origine principale est la biologie, contient des idées fondamentales concernant la réflexivité : l'auto-organisation, l'auto-construction, l'auto-génération. C'est ainsi que l'on pourrait expliquer la réflexivité de la façon suivante : le résultat ou la conséquence des processus autopoiétiques, étant donné qu'une œuvre peut être considérée une entité autonome, auto-organisée, où la dynamique interne de ses composants permet son auto-construction ou autopoiésis.

2. Théories de la réflexivité littéraire

Depuis la théorie et la critique littéraires, Roland Barthes (1980 : 1013) a défini le texte comme « la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique ». En plus il en fait la définition suivante :

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte 'travaille', à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Le texte travaille quoi ? La langue. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression [...] et reconstruit une autre langue, volumineuse, sans fond ni surface, car son espace n'est pas celui de la figure, du tableau, du cadre, mais celui, stéréographique, du jeu combinatoire, infini dès qu'on sort des limites de la communication courante [...] et de la vraisemblance narrative ou discursive (Barthes, 1980 : 1015).

Du point de vue de la réflexivité, le texte serait donc un processus de production et une productivité en même temps, ce qui comporte un processus réflexif de construction-reconstruction de la langue. Barthes (1980 : 1014) a montré que la

théorie du texte se fait comme un discours scientifique et neutre, comme une variation implicite des textes (la typologie textuelle) « qui traitent de la réflexivité du langage et du circuit d'énonciation ».

Jean-Marie Schaeffer (2002 : 16) a énoncé une théorie spéculative de l'art, et donc du littéraire : « l'art est un savoir extatique qui est capable de nous révéler des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes ». Cela veut dire, d'après lui, qu'il y a deux types de réalité : une réalité apparente (à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur) et une réalité cachée (ne s'ouvrant qu'à l'art). À partir de ces définitions, il va expliciter cinq types différents de réflexivité, d'une portée principale pour sa définition : *Réflexivité fonctionnelle*, autotéléologique : l'œuvre d'art a sa finalité en elle-même. Dans ce cas, la réflexivité n'est pas celle de la structure de l'œuvre mais celle de sa fonction, l'œuvre d'art serait elle-même sa fonction, sa destination seule. C'est une théorie antimimétique ou antiréférentialiste : comme le dit Michael Riffaterre, « l'unique objet de la poésie serait l'intertextualité poétique elle-même » (*apud* Schaeffer, 2002 : 19). *Réflexivité critique* : les relations entre génie et critique, entre création littéraire et réflexion sur la création littéraire. Schaeffer cite Friedrich Schlegel : « le poète et l'artiste voudra représenter de nouveau la représentation, refaçonner ce qui est déjà façonné ». La critique elle-même devient un miroir où l'œuvre se reflète et où elle se représente en même temps. L'écriture critique devient alors un domaine appartenant à la structuration réflexive de l'œuvre, ce qui fait oblitérer la frontière entre le commentaire et la création : *Don Quijote*, c'est le roman du roman, le seul objet (ou objectif) de la seconde partie du roman serait donc sa première partie, la défense de Don Quichotte de la part de son créateur, Miguel de Cervantes, contre Fernández d'Avellaneda. *Réflexivité transcendentalisante* : un niveau philosophique (niveau supérieur) obtenu par la réflexivité critique. C'est une littérature réfléchissant ses propres conditions de possibilité, un exercice d'auto-fondation réflexive. Pour la peinture, ce serait la nécessité d'aller vers la peinture abstraite, soit l'auto-fondation de la peinture moyennant une étude de ses conditions de possibilité, comme le dit Joseph Kosuth : « l'art est la définition de l'art » (*apud* Schaeffer, 2002 : 22). *Réflexivité spéculaire* : la transformation de la réflexivité transcendentalisante en une fonction récursive, répétée un nombre indéfini de fois, où chaque niveau atteint devient lui-même le point de départ d'un nouveau mouvement de specularité réflexive (mouvement *ad infinitum*). Ce qui veut dire aussi une théorie du sujet humain : la potentialisation infinie de la conscience de soi par rapport au sujet créateur (auteur, lecteur, scripteur), soit la figure moderne de l'artiste comme créateur *ex nihilo*, quelqu'un qui crée son œuvre à partir de son intériorité subjective moyennant un processus d'autoréflexion infinie. *Réflexivité déconstructrice* : le composant ironique de la réflexivité, puisque l'ironie devient la médiation permanente entre l'enthousiasme et le scepticisme, entre l'auto-crédation et l'auto-destruction, pour éviter la limitation artistique provoquée par l'extérieur.

L'autolimitation de l'artiste devient donc nécessaire : « partout où on ne se limite pas soi-même, le monde vous limite, ce qui vous rend esclave » (*apud* Schaeffer 2002 : 26). Mais « on ne peut se limiter que sur des points et des plans où l'on a une force infinie ». À ce propos, Friedrich Schlegel note que « l'ironie est une *parekbasis* permanente » (*apud* Schaeffer 2002 : 26) : la *parekbasis* est une digression au sens où elle ne cesse de se retourner contre ses propres règles constitutives en les mettant à nu.

Pour sa part, Christine Baron (2002 : 43), dans une étude sur l'autoréférence, a noté une idée principale en ce qui concerne la théorie de la littérature et la définition du littéraire, y compris la théorie de la littérarité : « La réflexivité est une pratique si répandue dans les textes contemporains qu'elle a pu être interprétée comme marque de la littérarité d'un énoncé ». Plus concrètement, « la réflexivité d'une œuvre est la condition de possibilité d'une lecture *interne* de celle-ci dans la mesure où la compréhension d'un texte suppose qu'il soit examiné pour lui-même [...] et qu'il revienne à soi dans une réflexion sur son intelligibilité » (Baron, 2002 : 43). De ce point de vue, l'autoréférence serait la réflexivité du moi-qui-écrit, d'une situation narrative, le rapport avec l'écriture contrôlé par le narrateur interne de la fiction. En ce qui concerne le texte rapporté de lui-même, ce serait contempler dans un même lieu l'effectuation du texte et la théorie de sa production : le texte ou l'œuvre d'art exposent leur propre instance d'intelligibilité sans passer par l'altérité d'un métalangage. Pour ce qui est de l'altérité, il s'agit de l'inclusion du lecteur dans la fiction littéraire, sa fictionnalisation, une nouvelle dimension sur le rapport de l'œuvre et quelque chose en dehors de l'œuvre.

Du point de vue de la poétique, Jean Bessière note que la réflexivité est une donnée centrale de la création littéraire et artistique, moderne, contemporaine. D'un point de vue constructiviste, il en explicite la définition suivante : « La réflexivité est indissociable d'un geste choisi de l'œuvre, par lequel celle-ci désigne explicitement sa forme, son sémantisme, son thème, etc. » (Bessière, 2002 : 191). Puis il va concrétiser encore plus sa définition :

Si la réflexivité est une donnée de la construction de l'œuvre – que cette donnée se définisse en termes formels, en termes sémantiques, en termes thématiques, ou en termes énonciatifs –, la réflexivité est dite lisible tantôt de manière locale, tantôt de manière continue dans l'œuvre. [Elle] est un moyen dont disposent l'écrivain, le réalisateur, le voyageur qui dit ses voyages, pour préciser, manifester précisément la construction de son œuvre, le jeu énonciatif, bref pour désigner une manière de finalité de cette œuvre (Bessière, 2002 : 191-192).

C'est ainsi qu'il dévoile le noyau structural où se trouve la clé de sa théorie : « Tout est dans le langage, et le langage désigne en lui-même sa propre extériorité. Cela ne commande pas une démarche anti-référentielle, mais une démarche anti-

mimétique. [...] Il n'y a pas de hors langue, et la langue désigne, *décide* de ce qui lui est extérieur » (Bessière, 2002 : 195-196). Et il arrive donc à faire le rapport entre la réflexivité et la poïésis :

La réflexivité littéraire est indissolublement ce qui expose le fait d'écrire – et, plus généralement, de parler. On retrouve littéralement le poïétique, la *poiesis* : le faire est sa propre fin. Par-là, sont exposés le dire et le fait de la possible dénotation. La *poiesis* n'est pas le retour à l'intransitivité, mais le suspens de l'œuvre entre son dire, sa lettre, et la dénotation (Bessière 2002 : 205).

D'après Jean-Paul Sermain (2002 : 12), la métafiction –une dimension spécifique de la réflexivité– est avant tout « la réflexion par laquelle le réel se construit ». Il remet à l'attitude critique de l'écrivain ou du lecteur par rapport à la fiction. Du point de vue analytique, cette théorie transversale de la métafiction permet de rallier toute une série de productions littéraires, époques et genres différents, si l'on prend comme référence principale leur métafictionnalité, c'est-à-dire « un processus de réflexivité sur les discours qui détermine leur contenu et leurs stratégies textuelles » (Sermain, 2002 : 11). Sermain fait toute une description du savoir-faire de l'écrivain pendant la création littéraire, y compris bien sûr la réflexivité :

C'est le cheminement de sa conscience que l'écrivain veut saisir à travers l'action même qu'elle produit, celle du discours. En élaborant le médium par où s'exprime et se manifeste la particularité d'une intériorité secrète, l'écrivain change en même temps les modalités et les frontières de l'écriture littéraire et lui donne pour fonction éminente de créer, à la manière de la catachrèse, une figure de discours qui ne se sont pas tenus, qui ne pouvaient l'être pour des raisons géographiques, historiques, sociales, culturelles, et ainsi de les faire percevoir, de rendre sensible leur impossibilité même, à travers une transposition dans la langue commune et par un dispositif narratif et énonciatif (Sermain, 2002 : 7).

Puis il explicite un classement des processus de la métafiction à plusieurs niveaux de réflexivité. Tout d'abord, le problème de l'univers représenté : « La fiction déborde le roman, elle existe en dehors de lui et c'est à ce titre qu'elle l'attire » (Sermain, 2002 : 12). Malgré l'identité du roman et de la fiction, Sermain arrive à une conclusion principale concernant la période analysée (le roman français de 1670-1730):

Les écrivains, les moralistes, les philosophes, les historiens, les romanciers, les religieux voient la réalité, la conscience, les idées, les représentations, entièrement infiltrées par la fiction, et qu'ils se donnent pour tâche de la traquer, de la révéler, de la

mettre à l'écart et ainsi d'établir les frontières du réel ou du vrai (Sermain, 2002 : 12).

La fiction se confond avec la réalité, « passe à un certain moment pour elle, lui ressemble, et qu'elle n'est pas perçue comme telle (Sermain, 2002 : 13). Puis, ce type de fiction généralisée se particularise : « elle se présente et se constitue à travers des discours, et leur effet trompeur est expliqué par leur fonctionnement, les conditions de leur production et de leur réception » (Sermain, 2002 : 13). L'explication en est que « de tous les discours de la fiction, le roman privilégie les genres du récit historique » (Sermain, 2002 : 13), et qu'il peut échanger avec le monde réel, étant donné, à l'époque, sa prétention de vraisemblance ou de vérité. Puis, la mise en jeu du discours du narrateur est essentielle pour la métafiction et la réflexivité littéraire : la narration n'est plus un rapporteur neutre de la diégèse (le modèle du XIX^e siècle), mais « le discours du roman fait partie de cette diégèse et possède un statut spécifique, relève d'un genre constitué par ailleurs » (Sermain, 2002 : 13). À ce propos, il parle d'un certain discours romanesque de la fiction, qu'il explicite de la façon suivante :

Le roman joue de la mise en rapport en deux discours distincts de la fiction, celui vécu par les personnages et celui mis en œuvre par le roman, cette dualité se manifestant souvent dans la double face d'un même énoncé qui est vécu par le héros comme le moment décisif ou ultime de ses aventures, la médiation même de sa vie, et qui en même temps constitue le texte par lequel est instauré et transmis l'univers romanesque au lecteur (Sermain, 2002 : 14).

Enfin, la fiction saisie comme objet littéraire, c'est la fiction devenue une production poétique : « ce niveau implique la conscience esthétique du lecteur, qui lui fait découvrir les procédés de l'écrivain, les lois de la composition ou du style, les modes d'invention des personnages, de l'intrigue, des lieux » (Sermain, 2002 : 14). C'est la définition de la métafiction : une réflexivité du roman sur lui-même.

Un deuxième apport de Christine Baron a fixé l'origine de la réflexivité dans l'œuvre de Wilhelm Dilthey, un des fondateurs, avec Friedrich D.E. Schleiermacher, de l'herméneutique et l'auteur d'une théorie romantique des connaissances selon laquelle « la vie est à elle-même sa propre exégèse » (Baron, 2007 : en ligne). Dans le contexte de la dialectique hégélienne, la réflexivité avait été définie comme « un mouvement de l'esprit revenant sur lui-même pour prendre pleinement conscience de soi » (*apud* Baron, 2007 : en ligne). Selon cette auteure, le premier Romantisme va fonder le concept de l'œuvre d'art sur la base de cette idée : quelque chose qui se suffit à soi-même, l'autosuffisance. Puis, à cette autosuffisance sera ajouté l'anti-mimétisme symboliste récusant la fonction référentielle de la littérature. Il s'agit d'une théorie générale de l'art basée sur la plénitude et l'autosuffisance explicite que l'artiste crée *ex nihilo*, sur le modèle du moi divin, à partir de sa propre intériorité et à

travers un processus d'autoréflexion spéculaire (la spécularité serait ici un cas particulier de la réflexivité). Mais « la réflexivité est aussi critique dans la mesure où l'art revenant sur soi s'autoconteste et est à soi-même, dans ce mouvement d'autocontestation de ses pouvoirs sa propre instance d'intelligibilité » (Baron, 2007 : en ligne). Et voici la conclusion : la réflexivité témoigne simultanément d'une activité constructrice et d'une activité critique, elle est en même temps un projet d'auto-fondation et d'auto-limitation de ses pouvoirs, elle est auto-crédation et auto-négation. La réflexivité devient, en fin de compte, un mouvement issu de l'autoréflexion du sujet, mais elle a aussi son paradoxe, une certaine impasse sur la notion de subjectivité dans laquelle elle trouve son origine : par exemple, Robbe-Grillet essaie d'évacuer la psychologie et le sujet du roman. Mais, d'après Baron (2007 : en ligne), cette impasse vient d'une tradition structuraliste « qui privilégie le système aux dépens de ses acteurs ».

3. Analyse typologique de la réflexivité littéraire

D'après René Wellek et Austin Warren (1979), la littérature pourrait être considérée une combinaison du langage (usage élevé de la langue et sa performance littéraire) et de l'imagination (fantaisie, mondes possibles de la fiction). Malgré son énoncé simple, dans cette définition il est possible de repérer les deux composants fondamentaux de tous les textes littéraires, et qui permettraient de définir leur littérarité. Le cas échéant, on pourrait y ajouter d'autres éléments qui font aussi la littérarité : la marque personnelle et unique d'un style individuel, l'usage de dispositifs rhétoriques et stylistiques, la filiation à un mouvement esthétique ou idéologique, etc.

Mais il y a, en plus, d'autres traits pertinents qui pourraient aussi définir le texte littéraire moyennant quelques paramètres. Il s'agit à notre avis de composants autobiographiques (l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage pour en faire une nouvelle personnalité, où l'identité de l'auteur pourrait devenir transcendante), métalittéraires (l'œuvre raconte aussi le monde littéraire où elle se produit, ou le processus lui-même de sa production), intertextuelles (l'œuvre permet au lecteur d'établir des relations entre cette œuvre et d'autres à l'infini) et épistémologiques (l'œuvre littéraire construit et transmet des savoirs différents, devient un acte de connaissance en elle-même et par elle-même).

Ces quatre dispositifs font partie des œuvres littéraires selon des pourcentages variables et tous les quatre partagent une caractéristique réflexive, ils sont des traits pertinents réflexifs. En les prenant comme un ensemble ordonné, ces dispositifs pourraient être organisés selon un procédé logique du type sphères croissantes : d'abord, le rapport de la personne humaine et son œuvre produisant l'œuvre, le moi de l'auteur (une identité) ; puis le rapport de l'œuvre avec elle-même, sa productivité textuelle (la composition) ; puis le rapport de l'œuvre ou du texte avec toutes les œuvres et les textes de toutes les littératures ou d'autres productions (la relation distributive inter-

textuelle) ; et enfin les connaissances que le lecteur peut construire ou obtenir de l'œuvre littéraire (des références). Soit le tableau suivant contenant les quatre types de réflexivité: autobiographique, métalittéraire, intertextuelle et épistémocritique.

Auteur	Œuvre	Littérature	Connaissance
Autobiographie	Métalittérature	Intertextualité	Épistémocritique
Auteur-Narrateur-Personnage	Texte	Œuvres	Savoirs
Identité	Composition	Relation	Référence

C'est ainsi que l'on obtient quatre types différents de réflexivité, rapportés directement de quatre paramètres littéraires : l'auteur, le texte, l'œuvre et l'acte de connaissance. *La réflexivité autobiographique* : l'écrivain se représente lui-même dans son récit, dont l'auteur, le narrateur et le personnage sont lui-même, c'est l'auteur réflexif. *La réflexivité métalittéraire* : il s'agit de montrer le monde littéraire rapporté de l'œuvre et/ou dans son processus de construction, en même temps et dans l'œuvre elle-même, c'est l'œuvre réflexive. *La réflexivité intertextuelle* : ce sont les relations que le lecteur peut découvrir entre un texte et d'autres textes, à la rigueur tous les textes de toutes les littératures, de toutes les époques et toutes les nations, dans toutes les langues et cultures, c'est le texte réflexif. *La réflexivité épistémocritique*: l'œuvre fait aussi le transfert des connaissances, celles que l'auteur a déposées dans le texte et, en même temps, celles que le lecteur va construire pendant sa lecture, c'est la connaissance réflexive.

Et c'est surtout dans la littérature moderne-contemporaine que l'on peut retrouver ces dispositifs de la réflexivité : l'auteur réflexif se représentant lui-même dans le texte, l'œuvre réfléchissant son monde et son mécanisme, le texte de l'œuvre s'ouvrant vers tous les textes possibles, et les connaissances de l'auteur et du lecteur s'entrecroisant entre elles pendant la lecture. Ce sont les quatre modes de faire la réflexivité, dont le protagonisme correspond au sujet créateur (auteur, lecteur). C'est le signe d'une époque où le créateur agit réflexivement, où la création se fait d'une façon différente, mais toujours humaine car le plus important est l'action elle-même du créateur redevenu l'actant de la production créatrice.

Pour ce qui est de la littérature, la réflexivité est un ensemble de mécanismes permettant de faire l'inscription, dans le texte ou dans l'œuvre, de l'auteur et le lecteur, l'œuvre elle-même, la littérature entière et tous les savoirs. Cela produit l'effet d'un reflet concernant l'acte de construction de l'œuvre, à plusieurs niveaux, d'après les méthodologies explicitées ci-dessus : auctorielle (le moi de l'auteur), compositive (la construction de l'œuvre), relationnelle (le réseau des littératures) et épistémologique (les connaissances croisées).

La réflexivité deviendrait donc ainsi une valeur ou paramètre de la littérarité, puisqu'elle pourrait être considérée une marque interne et spécifique du texte littéraire. Étant donné que ce principe de fonctionnement de la littérature existe dans toutes les cultures, que le sujet créateur est toujours le même être humain n'importe

quand et n'importe où, la voie de la recherche reste ouverte pour la littérature comparée, vu le principe humaniste et interculturel de ces dimensions de la réflexivité. La réflexivité est, en plus, une caractéristique très habituelle de la création littéraire de notre modernité contemporaine. C'est donc une tendance soulignée de cette production littéraire, qui continue à se manifester fortement au début du XXI^e siècle.

Faudrait-il enfin considérer que la recherche et la création sont les deux dimensions de l'action intelligente de l'être humain, dont le point commun en seraient les connaissances obtenues, malgré les voies différentes d'exploration et de construction. Mais les connaissances sont provoquées par la mise en rapport des idées différentes, ce sont les relations opérées par la travail de l'intelligence qui donnent lieu aux connaissances. C'est d'après cette théorie que la littérature comparée pourrait devenir le domaine approprié ou idéal pour étudier le problème des connaissances en littérature, étant donné qu'elle s'occupe des relations que le lecteur peut établir entre des œuvres différentes. Cette étude comparatiste des textes réflexifs, que nous proposons dans ce travail, contient donc des textes français de Jean-Jacques Rousseau, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, Michel Tournier et Georges Perec ; des textes italiens d'Italo Calvino et Umberto Eco ; et des textes espagnols de Javier Cercas, Andrés Trapiello et Enrique Vila-Matas ; tous réunis dans le contexte des littératures romanes européennes.

La perspective comparatiste permet, le cas échéant, de mettre en œuvre une analyse historique, structurale et thématique basée sur les relations que l'on peut découvrir entre des œuvres bien différentes. C'est ainsi que, dans cette recherche, les textes de la littérature française vont de 1765 (modernité du XVIII^e siècle) à 1978 (modernité du XX^e siècle), de Rousseau à Perec, en passant par Proust, Sartre et Tournier. La littérature italienne concerne Calvino et Eco, l'avant-garde du XX^e siècle. Et la littérature espagnole, la plus prochaine de notre modernité actuelle, le XXI^e siècle, aujourd'hui, a été représentée par Cercas, Trapiello et Vila-Matas. Le choix des textes, du point de vue chronologique, débute au XVIII^e siècle avec Rousseau : la réflexivité va de pair avec la modernité historique et culturelle, c'est-à-dire la période où le sujet humain obtient une importance principale par rapport à la création littéraire et artistique.

D'abord en France. Jean-Jacques Rousseau fait démarrer la voie moderne de l'autobiographie à la fin du XVIII^e siècle lorsque, après avoir publié ses *Confessions* (1782), il fixe un contexte différent, nouveau, au niveau stylistique, formel et même moral du genre autobiographique. Puis, c'est Marcel Proust (1913) qui remet en cause la modernité du XIX^e siècle (celle qui était représentée par Sainte-Beuve au niveau de la critique littéraire) et il fonde une nouvelle modernité au début du XX^e siècle. Avant la publication des *Mots* (1964), Jean-Paul Sartre avait déjà énoncé la théorie d'un nouvel humanisme avec la philosophie de l'existence. L'autobiographie de 1964 en devient un exercice de lucidité et clairvoyance par rapport à la théorie de

l'existence. La réécriture du mythe de Robinson Crusoe dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), permet à Michel Tournier d'ouvrir la voie sur l'intertextualité et l'écriture transformationnelle, et donc sur la réflexivité intertextuelle. Georges Perec a mis en oeuvre de gigantesques opérations intertextuelles dans *La vie mode d'emploi* (1978), où il aboutit à une réflexivité générale de l'œuvre littéraire et du roman comme production et création.

Puis en Italie. Pour sa part, Italo Calvino, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), fait un protagoniste du lecteur lui-même du roman, et une espèce de métalepse actantielle et compositionnelle. En 1980, Umberto Eco inaugure le best-seller européen, historique et érudit, avec son roman *Il nome della rosa*. Il y introduit une dimension surtout épistémocritique de la littérature.

Enfin en Espagne. La nouvelle modernité littéraire espagnole du XXI^e siècle a été célébrée avec le roman *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, un roman absolument réflexif, surtout au niveau métalittéraire et épistémocritique, y compris des métalepses très réussies. Andrés Trapiello a été capable de réécrire *Don Quixote*, quatre cents ans après la publication du chef-d'œuvre de Cervantès, dans son roman *Al morir don Quixote* (2004), où il continue l'histoire des autres personnages du roman après la mort du protagoniste. Les romans de Enrique Vila-Matas, et surtout *Doctor Pasavento* (2005), relèvent d'un exemple paradigmatique de la métalittérature au niveau thématique, une pratique principale de la réflexivité.

3.1. La réflexivité autobiographique

La réflexivité autobiographique, c'est la reconstruction d'une existence humaine dans l'œuvre à travers une récréation historique, et surtout une évaluation morale, d'après la théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf. L'auteur réfléchit sur lui-même et construit en même temps un reflet de soi-même dans l'œuvre, ce qui fait l'identité auteur-narrateur-personnage ou pacte autobiographique (Philippe Lejeune). C'est un reflet réflexif, la prise de conscience de soi-même, une autoréflexion, un retour examinateur (Morin, 2011), l'homme rapporté de son entourage qui construit une interprétation (Ortega y Gasset, 1930), l'autopoiesis de l'homme auto-référent (Maturana 2004), un processus interne d'auto-manutention et d'auto-génération (Varela 2000), un mouvement spéculaire voué à d'auto-réflexions à l'infini (Schaeffer, 2002), l'exégèse de la vie depuis elle-même (Baron, 2007).

La réflexivité autobiographique est donc la marque la plus importante de l'autobiographie rousseauienne dans *Les Confessions*. La définition de l'homme individuel consiste à raconter la vie d'un homme concret, à dimension personnelle, en montrant son existence authentique, transcendante pour ce qui est de son œuvre ; c'est le moi de Rousseau qui dit « cet homme, ce sera moi » ([1782] 1968 : 43). L'homme-valeur est donc à la base d'un nouvel humanisme à dimension existentielle et morale ; comme le dit Rousseau ([1782] 1968 : 43) : « Je sens mon cœur et je connais les

hommes ». Il y a une dimension morale-éthique par laquelle on pourrait établir deux voies pour construire un fondement métaphysique et moral: c'est la différence bien/mal et savoir qu'est-ce qu'il faut faire dans la vie, tandis que nous avons l'existence, d'après Rousseau ([1782] 1968 : 43) : « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus ». C'est ainsi que l'on fait la découverte d'une démonstration de l'authenticité, de la vérité, où la voie existentielle et la voie morale se ressemblent : « J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise ». L'homme de Rousseau fait la découverte du soi-même, de l'homme réfléchi qui est lui-même et qu'il voit représenté dans l'écriture de l'autobiographie. C'est alors que le texte autobiographique et réflexif devient une véritable médiation par laquelle l'auteur se comprend lui-même (Paul Ricoeur), se retrouve et se reconnaît dans cet homme venu de la fiction du texte et qui s'adresse, d'abord à l'auteur puis au lecteur, pour en faire une existence possible, différente, meilleure. En fin de compte ce sera le lecteur – après et ailleurs – qui fera l'opération réflexive et herméneutique, bien qu'il ne sera plus le même personnage que l'auteur. Mais le lecteur sera à nouveau cet homme recherché dans l'autobiographie, une espèce de *Lebenswelt* (Edmund Husserl) dans laquelle toute l'existence humaine sera réflexivement possible.

Marcel Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, nous permet de souligner l'importance de la réflexivité autobiographique (autofictionnelle) par rapport aux autres types de réflexivité chez lui. Tout d'abord, le narrateur nous découvre la rétrospectivité de l'histoire narrative, dont l'ancrage spatial est la ville mythique de Combray : « C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray » (Proust, [1913] 1987 : 43). Sans oublier la recreation mythique – aussi – du rêve (la chambre, le lit) et de la figure œdipique de la mère : « Et au faîte, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman » (Proust, [1913] 1987 : 43). De même, l'expérience du plaisir associée à la découverte du souvenir devient une clé de l'existence quand elle n'est pas complètement réalisée ou qu'elle se substitue à l'écriture créative. Enfin, l'histoire du thé et de la madeleine – un topique littéraire par la suite –, c'est une figure de la mémoire et de la découverte de l'inconscient, devenue la pierre angulaire de la narrative proustienne :

Je portai à mes lèvres une cuillère du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi (Proust, [1913] 1987 : 44).

L'*anamnesis* comporte ici la refaite d'un souvenir exceptionnel, mais aussi le récit d'un acte involontaire de la mémoire et de l'émotion, dont la découverte apprend au narrateur tout le système de fonctionnement de la narration. Alors tout ce que le narrateur raconte est devenu mémoire vivante dans la lecture, y compris le moi de l'auteur (réflexivité autobiographique), un moi central et solipsiste autour duquel tout gravite (Antoine Compagnon). En effet, chez Proust, l'*anamnesis* n'est pas seulement le souvenir gardé depuis longtemps, mais aussi l'action qui refait ou refonde les événements d'une façon volontaire ou involontaire. C'est ainsi que l'écriture (le texte, l'oeuvre) devient alors le lieu de la vie où le temps se construit avec ces signes représentant l'existence dans ce nouveau monde possible de l'autofiction.

La réflexivité autobiographique de Jean-Paul Sartre, dans *Les Mots*, comporte un véritable tour de force pour la littérature personnelle au XX^e siècle. D'une part, c'est l'expérience ou la perception existentielle de la mort : « La mort était mon vertige parce que je n'aimais pas vivre : c'est ce qui explique la terreur qu'elle m'inspirait. En l'identifiant à la gloire, j'en fis ma destination » (Sartre, [1964] 1980 : 162). Et d'autre part, c'est la recreation de sa naissance dans le contexte d'une compréhension existentialiste : « Ma naissance m'apparut comme un mal nécessaire, comme une incarnation tout à fait provisoire qui préparait ma transfiguration : pour renaître il fallait écrire » (Sartre, [1964] 1980 : 163). L'auteur manifeste qu'il n'aime pas vivre car ce qu'il aime vraiment, c'est lire et écrire (voir la réflexivité métalittéraire de Sartre). Ce serait comme une vie dans les mots (le titre du livre), ce qui veut dire aussi respirer, manger et dormir (dont il ne parle pas), mais avant tout vivre l'aventure de la littérature, qu'il considère la seule aventure-existence possible, la meilleure façon d'être-dans-le-monde (le *Dasein* de Martin Heidegger) : « C'est dans les livres que j'ai rencontré l'univers : assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore ; et j'ai confondu le désordre de mes expériences livresques avec le cours hasardeux des événements réels » (Sartre, [1964] 1980 : 46). Pour quelqu'un qui écrit son autobiographie après avoir vécu tout le temps dans la littérature, le problème se pose d'une façon différente, c'est l'autocréation, se donner l'existence depuis le texte lui-même : « Je ne cesse de me créer ; je suis le donateur et la donation » (Sartre, [1964] 1980 : 30).

Dans *Doctor Pasavento*, Enrique Vila-Matas construit un récit autobiographique et réflexif rapporté du monde littéraire personnel de l'auteur. C'est par exemple la référence à son ami Bernardo Atxaga, une grande amitié, qui sert de point de repère pour raconter la vie de l'écrivain du point de vue de l'auteur lui-même. C'est donc une autofiction ou une fiction du moi associée à Atxaga par la suite : « Imaginé de pronto que yo subía al tren en la estación de Atocha de Madrid porque había quedado esa tarde en Sevilla con Bernardo Atxaga » (Vila-Matas, 2005 : 14). Mais le récit fait un pli avec la vie d'Atxaga et, en même temps, de Pasavento et de la tour au château de Montaigne : « No lo veía desde hacía cuatro años, desde que se había encerrado a escribir en su casa de Zalduondo y casi había desaparecido como el

dottore Pasavento en lo alto de la torre de Montaigne» (Vila-Matas, 2005: 14). Pour ce qui est de ce registre autobiographique, l'écrivain devenu narrateur devient aussi personnage (le pacte autobiographique) pour rapporter son monde intérieur à côté du monde littéraire référé par le code métalittéraire. C'est donc la rencontre de l'intérieur et l'extérieur dans un seul lieu personnel et narratif : l'identité littéraire de l'auteur est devenue cette fois une histoire (autofiction), une mise en récit de la vie d'une personne à dimension esthétique et littéraire. Chez Vila-Matas, nous avons parfois l'impression d'une histoire racontée par les personnages, ce qui est bien une transformation du système de représentation du récit: le pacte autobiographique, modélé par le code métalittéraire, joue sur les composants du système (auteur-narrateur-personnage) et déplace le protagonisme de la narration à volonté (superposition narrative).

3.2. La réflexivité métalittéraire

Dans la réflexivité métalittéraire, l'œuvre est elle-même et sa réflexion, soit thématique (auteur, monde littéraire, références), soit structurale (système de composition). Cette réflexion fait partie de l'œuvre avec le reste des matériaux composant l'œuvre elle-même et elle fait un tout avec eux, c'est un retour autocritique (Morin, 2011), l'acte qu'inverse la direction vers l'objet de l'œuvre (Ferrater, 1991), la réflexivité qui se prend elle-même pour objet (Duméry, 1959), une référence aux éléments du système (Luhmann, 1984), l'autotéléologie de l'œuvre d'art qui a sa finalité en elle-même (Schaeffer, 2002), l'ironie comme médiation ou retourner aux règles constitutives (Schaeffer, 2002), une lecture interne de l'œuvre (Baron, 2002), l'œuvre se désignant elle-même (Baron, 2002), la métafiction comme forme de réflexion par laquelle le réel se construit (Sermain, 2002).

À côté de la réflexivité autobiographique, la réflexivité métalittéraire de Jean-Jacques Rousseau, dans *Les Confessions*, ajoute un composant principal par rapport à la compréhension-interprétation de son chef-d'œuvre pendant le processus lui-même de son écriture : « Je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge » (Rousseau, [1782] 1968 : 43). C'est donc maintenant l'œuvre elle-même qui devient le centre du récit, et ce pourquoi l'auteur voudrait souligner la transcendance morale de sa création. Une fois qu'elle a été transcendentalisée par son écriture et sa diffusion, l'œuvre fait une interaction avec elle-même, avec ce qu'elle a dans elle-même, et alors elle nous pose la question de la réflexivité métalittéraire. Cette fois, l'œuvre s'adresse à elle-même et non seulement à une vision externe, elle découvre son origine et son rôle du point de vue de l'écrivain, lorsque celui-ci construit le bâtiment de son écriture. Cette vision du dedans, lorsque par exemple Rousseau prend son livre à la main pour l'apporter au monde, permet de construire le récit de l'œuvre dont le référant est l'œuvre elle-même et non plus les événements de son argument. Mais il y a chez Rousseau l'idée de la morale implicite de l'écriture réflexive métalittéraire : pour Rousseau l'œuvre est une confession, le récit d'une vie plus ou moins

originale et, en même temps, le sens transcendant qu'il transmet en donnant l'œuvre au lecteur pour qu'il réalise une interprétation. Il donne sa vie, mais il donne aussi son livre ; il parle de sa vie, mais il parle aussi de ce livre qu'il est en train d'écrire ; c'est donner l'existence et aussi l'écriture de cette existence. Cet acte herméneutique de la manœuvre métalittéraire est d'ailleurs une valeur morale fondamentale.

Pour ce qui est de la réflexivité métalittéraire de Marcel Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, l'effet métalittéraire comporte d'abord la réflexion sur l'expérience personnelle du sujet, représentée dans le texte à côté du reste de l'histoire : « À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures » (Proust, [1913] 1987 : 43). Mais il s'agit aussi d'un commentaire sur la mémoire reprenant la vie passée (réflexion, critique) : « Il est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles » (Proust, [1913] 1987 : 44). La métalittérarité comporte aussi un autre commentaire sur son expérience (réflexion, critique) du thé et de la madeleine, rapporté de l'écriture du souvenir, soit une espèce de commentaire l'œuvre se faisant : « Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière » (Proust, [1913] 1987 : 45). De ce point de vue, le livre de Proust peut être considéré l'avènement d'un écrivain, les lieux où se fait l'action métalittéraire référant la construction du *roman total* (Jean-Yves Debreuille). De l'autre côté de ce grand roman, dans le dernier livre de la *Recherche* Proust s'attaque réflexivement à la mise en évidence de son projet littéraire et à la découverte de l'écrivain qui est lui-même, dont il nous présente le portrait idéal :

Cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées pour montrer son volume, devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art (Proust, [1913] 1987 : 423).

Alors l'œuvre de la *Recherche* s'adresse à elle-même pour déceler, par exemple, son auteur et son rôle dans la littérature, soit un apprentissage des signes (Gilles Deleuze), et elle raconte alors ce à quoi consiste le projet du livre qui a occupé la vie presque entière de l'écrivain.

La dimension métalittéraire de la réflexivité chez Jean-Paul Sartre permet cette fois de montrer le jeu d'une grande métaphore concernant l'écriture, présentée

comme une réflexion critique de son existence sous la forme du littéraire dans *Les mots* : « Moi : vingt-cinq tomes, dix-huit mille pages de texte, trois cents gravures dont le portrait de l'auteur. Mes os sont de cuir et de carton, ma chair parcheminée sent la colle et le champignon, à travers soixante kilos de papier je me carre, tout à l'aise » (Sartre, [1964] 1980 : 164). L'auteur autobiographié devient un livre, comme le livre lui-même qu'il est en train d'écrire : voici le pli du métalittéraire et l'expression d'une dimension ajoutée au discours autobiographique. Comme Sartre existe et habite à l'intérieur de l'écriture et de la littérature (une réflexion existentielle), le récit autobiographique racontant ce mode de vie raconte aussi la référence au monde livresque (une réflexion métalittéraire). Les deux parties de ce livre autobiographique s'intitulent respectivement 'Lire' et 'Écrire', comme si c'étaient les deux seules activités de l'écrivain dans sa vie. C'est ainsi que l'existence est toujours rapportée de l'écriture-lecture, les deux actions construisant vraiment l'existence de l'auteur : le pli de la réflexivité devient donc ici métalittéraire car sa référence est l'écriture elle-même. Alors, par rapport à la mort (la fin de l'existence humaine), l'écriture est considérée une 'résurrection' et le livre s'intitule 'les mots' et non pas 'la vie'. La réflexivité métalittéraire de Sartre dans ce récit autobiographique est basée sur l'événement grammatologique qui a marqué la vie de l'auteur : lire et écrire. Toute l'existence de l'homme a été comme absorbée par ces actions rapportées de l'écriture et des livres.

Un exercice gigantesque de métalepse lectoriale est au centre de la réflexivité métalittéraire d'Italo Calvino dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, étant donné que le lecteur en devient un personnage et le protagoniste absolu du roman. Cet exercice métalittéraire provoque la construction d'une structure en abyme au niveau structural et le thème en est la lecture du roman lui-même et les histoires qui y sont associées : « Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero » (Calvino, 1979 : 9). Ce n'est pas par hasard que Calvino est conscient du jeu de la réflexivité parce qu'il dit : « Speculare, riflettere; ogni attività del pensiero mi rimanda a glimate specchi. [...] Sarà forse per questo che io per pensare ho bisogno di specchi: non so concentrarmi se non in presenza d'immagini riflesse, come se la mia anima avesse bisogno d'un modello da imitare ogni volta che vuol mettere in atto la sua virtù speculativa » (1979: 157). Bien que le jeu compositif de la métalepse relève d'une grande modernité, il peut être reporté aussi dans un roman comme *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno (une métalepse actantielle). Dans le roman de Calvino, l'effet réflexif métalittéraire concernant le lecteur conditionne surtout l'histoire racontée, c'est-à-dire qu'il devient le moteur du récit au niveau de l'imagination, soit le problème de la trame dans la théorie de la narrativité (Paul Ricoeur). C'est ainsi que le lecteur perçoit que sa lecture est devenue l'histoire elle-même du récit qu'il est en train de lire : l'histoire en est donc son histoire et le protagoniste en est lui-même. La conséquence immédiate de cette transposition, c'est que la réflexivité obtenue montre

le mécanisme du récit au niveau de la lecture. Mais il y a une autre conséquence ajoutée: cette lecture devient une espèce de métalecture (réflexivité métalectorale) où le lecteur lit en même temps l'histoire du roman et la référence à sa lecture, lorsqu'il est précisément en train de lire, par exemple: «Lettrice, ora sei letta» (1979 : 151). Comme le roman raconte l'histoire du lecteur en lisant son livre, il y a aussi la référence à la réflexivité rapportée de la grammatologie (l'écriture et les livres), un thème très proche aux pratiques métalittéraires, soit dans le registre thématique, soit dans le registre structural.

Dans *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, l'écrivain vient de finir l'écriture d'un autre roman, intitulé aussi *Soldados de Salamina*, ce qui devient une histoire racontée dans le roman lui-même, y compris son argument :

Terminé de escribir *Soldados de Salamina* mucho antes de que concluyera el permiso que me habían concedido en el periódico. [...] Éste consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida [...] propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo (Cercas, 2001 : 141).

Mais il y a aussi une critique du processus de l'écriture de ce roman-là (l'autre) et ses conséquences :

A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción : el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que había sido ideado porque le falta una pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo (Cercas, 2001: 142).

La pratique métalittéraire de Cercas dans ce roman est tellement intense et profonde qu'elle devient une espèce de philosophie réflexive du littéraire : le livre ne saurait plus exister sans les plis de la narration, un exemple paradigmatique du procédé de la mise-en-abyme (Lucien Dällenbach), un jeu de miroirs, une forme de poupée russe, un artifice scriptural et narratif qui relève de l'enchevêtrement aussi que de l'ironie pour faire avancer un récit tout à fait réussi. Le code métalittéraire est ici basé sur les renvois réflexifs et spéculaires – parfois complexes – de l'autoréférence (un récit devient l'écho d'un autre récit qui est comme lui-même) et du dédoublement (le même récit est présenté-narré plusieurs fois d'une façon apparemment différente), une expérimentation et un projet parallèle à celui d'André Gide dans *Les faux monnayeurs* (1925). C'est ainsi que la structure narrative traditionnelle a été dépassée par une structure formelle révolutionnaire, combinatoire, provoquant un jeu du sens basé sur des déplacements du contenu au niveau paradigmatique, et dont la signification

deviendrait parfois instable, douteuse. Et ce sera donc au lecteur de s'engager fermement dans la fonction de la construction du sens. Cette pratique réflexive métalittéraire de Cercas tient compte bien sûr des structures internes de la composition narrative, où les histoires sont organisées à partir des manœuvres de refiguration narrative organique (*triple mimesis* de Paul Ricoeur), et non plus seulement des références externes du contenu.

De même, Enrique Vila-Matas s'attaque, dans *Doctor Pasavento*, à une radicale réflexivité métalittéraire. D'une part, il y a la référence à la tour du château de Montaigne, près de Bordeaux, où l'auteur des *Essais* a pris sa retraite du monde et s'est mis à lire et à écrire, et aussi la référence à Pasavento dans la tour de Montaigne elle-même: «Unas semanas después, soñé que alguien a quien llamaban *dottore Pasavento* había desaparecido, en lo alto de la torre de Montaigne, cerca de Burdeos, sin dejar rastro, ni una sola huella » (Vila-Matas, 2005 : 13). Et d'autre part, il y a aussi la référence aux écrivains cités dans ses textes, y compris la dimension intertextuelle : « Pensé en lo mucho que los escritores aparecían en mi vida, en mis sueños, en mis textos » (Vila-Matas, 2005 : 13). Le registre métalittéraire devient le moteur de la fiction narrative lorsque le narrateur fait la découverte et raconte l'autre monde possible de la fiction, une *hétérocosmique* (Lubomir Dolezel) : les histoires rapportées du processus lui-même de la créativité et de ce réseau personnel (métalittéraire-autobiographique) de l'écrivain dit le monde ou la société littéraire, le système des maisons d'édition et les rencontres auparavant secrètes des écrivains.

3.3. La réflexivité intertextuelle

La réflexivité intertextuelle concerne le réseau de relations possibles entre toutes les œuvres littéraires, de toutes les cultures, langues, pays, à toutes les époques. Le lecteur découvre alors ces relations (historiques, thématiques, génériques, structurales ou d'autres) entre les œuvres différentes, même dans le cas où il n'existait pas avant d'autre relation préétablie (voyages, correspondance, source, influence, mode, etc.). Il s'agit de la polygénèse : malgré leur distance spatiale et temporelle, plusieurs œuvres partagent des éléments rapportés. Et aussi de la tradition : n'importe quelle œuvre peut être alors rapportée d'une autre. La réflexivité intertextuelle relève de la *Weltliteratur*, de l'interculturalité, et montre la qualité de toute l'humanité d'être réflexive (Iglesias Fueyo, 2011), le retour critique du sujet vers ses propres opérations (Vandenbergh, 2006), la référence aux éléments du système littéraire d'après une dialectique macrotexte/microtexte (Luhmann, 1984), la productivité du texte littéraire (Barthes 1980), la double réalité apparente/cachée du texte littéraire réflexif (Schaeffer 2002), les conditions de possibilité de la littérature auto-fondatrice (Schaeffer 2002), l'ironie permettant des déviations créatives (Schaeffer, 2002).

L'intertextualité réflexive dans le texte de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, concerne par exemple le récit de la légende celtique de la transmigration des âmes, un microtexte (allusion) faisant partie du texte proustien :

Tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais ? C'était possible. Il y a beaucoup de hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier. Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captivés dans quelque être, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous (Proust, [1913] 1987 : 43-44).

Cette référence intertextuelle à une légende constitue vraiment un transfert culturel par lequel Proust introduit dans son récit l'autre récit d'une croyance religieuse, à double code : d'une part, le récit lui-même s'accrochant au récit de la *Recherche* pour expliciter le thème de la mort, qui est sans doute de l'intérêt du narrateur ; et d'autre part, le fait que le narrateur et implicitement l'auteur pensent que cette croyance est 'raisonnable', qu'elle soit possible, faisable, captivante. C'est ainsi que cette allusion obtient une double dimension intertextuelle et épistémocritique.

L'œuvre de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, relève d'une intertextualité soulignée, étant donné que ce roman est une réécriture de l'histoire de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. Il s'agit d'une réécriture transformationnelle concernant le livre entier : « En ouvrant les yeux, Robinson vit d'abord un visage noir penché sur lui. Vendredi lui soutenait la tête de la main gauche et tentait de lui faire boire de l'eau fraîche dans le creux de sa main droite » (Tournier, 1967 : 195). La lecture intertextuelle (culturelle, herméneutique) se produit aussi bien sur le plan textuel (texte/texte) que sur le plan littéraire (œuvre/œuvre), puisque le lecteur est capable de découvrir ou même de déconstruire la manœuvre de la réécriture ou écriture transformationnelle (relecture, interprétation) opérée par Tournier par rapport à Defoe. Dans ce cas, l'intertexte de Tournier est bien sûr associé au mythe de Robinson, une ligne thématologique qui a été le thème de beaucoup d'ouvrages depuis le début du XVIII^e siècle à nos jours. L'idée d'un intertexte transformateur va de pair ici avec la polygenèse, soit la possibilité de raconter des histoires qui se rapportent réflexivement les unes des autres : l'originalité devient alors relative, mais il est pourtant possible d'associer ces histoires autour d'une ligne thématique permettant d'obtenir du sens. Autrement dit, si l'on reconnaît sans problème l'histoire originale de Defoe dans le roman de Tournier, il faut bien souligner le système de déviations par lequel Tournier arrive à faire un roman nouveau, original et même surprenant : lorsque le lecteur lit *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, il met son texte en rapport réflexif avec celui de Defoe (qu'il connaissait auparavant) et alors il admire avant tout

les grandes différences constituant le récit de Tournier. L'essentiel du réseau intertextuel et réflexif viendra donc de ce carrefour du sens où le lecteur retrouve les significations croisées de deux livres.

Georges Perec a réalisé, tout le long de sa production littéraire, de nombreuses opérations intertextuelles, dont *La vie mode d'emploi* constitue sans doute le meilleur exemple et la culmination de son écriture. Il s'agit, dans ce cas, d'une intertextualité dont la réflexivité montre un plagiat littéraire ou réécriture transformationnelle d'un récit de Franz Kafka, intitulé *Trapezenkünstler* (1924 circa), faisant partie du récit de la vie de Rémi Rorschach (chapitre XIII, Rorschach 1) :

Mais en grandissant le trapéziste devenait de plus en plus exigeant. Poussé d'abord par la seule ambition de se perfectionner, puis par une habitude devenue tyrannique, il avait organisé sa vie de telle sorte qu'il pût rester sur son trapèze nuit et jour aussi longtemps qu'il travaillait dans le même établissement (Perec, 1978 : 71).

Le texte de Perec est différent du texte de Kafka, mais l'histoire en est presque la même. Il s'agit, en tout cas, d'un plagiat défini comme une réécriture transformationnelle, c'est-à-dire qu'en racontant plus que moins la même histoire, la forme du texte, son style, son sémantisme, sa syntaxe ou son contexte sont différents. La manœuvre intertextuelle de Perec fait partie de son système d'écriture, lié profondément à son imagination et à la représentation du monde. L'ensemble des contraintes oulipiennes (puzzle, bâtiment, bicarré latin orthogonal d'ordre 10, pseudoquénine, polygraphie du cavalier) organisent la place et le rôle de chaque personnage, objet ou action à l'intérieur du roman, y compris les citations, allusions et références aux livres et objets qui étaient la passion de l'auteur. L'intertexte perecquien devient ainsi un réseau interculturel où *La vie mode d'emploi* s'inscrit à côté de tous les textes littéraires de la *Weltliteratur* (littérarité intertextuelle), mais il relève aussi d'une organisation de la représentation où Perec a voulu construire un monde possible de la fiction qui était son monde personnel et sa vision originale de la réalité. Le titre du roman fait allusion alors à ce mode d'emploi de la vie, c'est-à-dire la façon d'agir dans un monde devenu complexe, difficile, comme Perec l'avait bien montré dans son premier roman, *Les choses* (1965). L'intertextualité perecquienne montre bien alors le fonctionnement du métier de l'écrivain : l'auteur était un *scriptor* avant la lettre, avant que le lecteur (toujours *scriptor* par excellence) commence à jouer ce même rôle à l'intérieur du jeu des contraintes de l'écriture-lecture.

C'est de ce côté aussi qu'Andrés Trapiello, dans *Al morir don Quijote*, a montré une réflexivité intertextuelle avec la réécriture transformationnelle du chef-d'œuvre de Cervantès. Le récit commence avec la mort de Don Quichotte, la fin du roman de Cervantès justement, ce qui fait une réécriture parfaite par rapport au roman de *Don Quijote* : « El ama, que había ido a la cocina a preparar unos gazpachos,

oyó aquel hondísimo suspiro, dejó las sartenes y corrió alarmada a donde estaban todos. Se abrazó a la sobrina y rompió en un penoso llanto» (Trapiello, 2015 : 13). Puis le texte continue par la suite une fiction dont l'argument constitue une histoire tout à fait nouvelle, mais dont on peut apprécier le rapport intertextuel quichottien au niveau thématique. Les personnages sont les mêmes que ceux du récit de Cervantès : la nièce Antonia, la duègne, le bachelier Carrasco, le secrétaire Alonso de Mal, le barbier ; mais le récit est différent, il est nouveau, c'est la suite de l'autre roman, après la deuxième partie de *Don Quijote* d'Avellaneda (un roman que Cervantès n'avait pas écrit) et de la deuxième partie de *Don Quijote* de Cervantès lui-même. Le style et la langue du XVII^e siècle sont presque les mêmes, ce qui est une réussite extraordinaire de la part de Trapiello (2015 : 14) : « Lo que confesó don Quijote a don Pedro sí que no podrá saberlo nadie, porque todo lo enterró el secreto del sacramento ». La réécriture narrative de Trapiello prenant comme texte-souche l'œuvre universelle de Cervantès devient ici un pari créatif multidirectionnel : d'abord intertextuel (hypotexte/hipertexte), puis métalittéraire (illustration du roman de Cervantès), et même autobiographique (vocation hispaniste de Trapiello). Voici donc un exemple de l'effet synthétique de la réflexivité, relevant d'une tendance homologatrice de tous les registres différents de sa typologie. Le prolongement narratif du roman de Cervantès constitue un événement extraordinaire de la réécriture transformationnelle, qui est à la base des pratiques scripturales de tous les lecteurs devenus écrivains par la suite. Ce mécanisme reproducteur-créateur du littéraire obtient ici la forme d'un palimpseste superposé/continu car il est en même temps un effet parodique et un récit original. Par le moyen de cette manoeuvre intertextuelle, de la réécriture transformationnelle à double jeu, citée ci-dessus, Trapiello provoque la suite de la modernité de Cervantès, une néomodernité humaniste et littéraire relevant du chef-d'œuvre du Siècle d'Or espagnol. Et elle va de pair avec la reprise de la langue espagnole du XVII^e siècle, la date à laquelle Cervantès a re-inventé la langue littéraire de la littérature espagnole : Trapiello démontre que cette langue n'est pas du tout morte ou obsolète, mais qu'elle peut encore devenir le moyen d'expression d'une œuvre de fiction littéraire actuelle, au XXI^e siècle. Lorsque le lecteur entre dans l'œuvre de Trapiello, c'est alors qu'il n'était jamais sorti de l'œuvre de Cervantès : *Don Quijote* devient donc une narration infinie, qui continue à être écrite pendant des siècles, avec des œuvres racontant cette histoire réflexive/reflétée, dans un monde possible de la fiction toujours ouvert et disponible.

C'est enfin le texte d'Enrique Vila-Matas, dans *Doctor Pasavento*, qui contient de multiples références métalittéraires au monde littéraire de l'auteur et de l'œuvre au niveau thématique : « En el quiosco de revistas de la estación me compraba dos novelas de las que se hablaba mucho en aquellos días» (Vila-Matas, 2005 : 14). L'écriture de Vila-Matas n'est pas une productivité unidirectionnelle, mais un véritable réseau où il construit des récits à l'aide de multiples relations intertextuelles. Il s'agit donc

toujours de romans polyphoniques fabriqués en parallèle du système littéraire (des écrivains comme Atxaga, Lobo Antunes, Pynchon, etc.) et des personnages de fiction (Morante, Ingravallo, Walser), tous devenus en même temps des composants référents/référés de la fiction pour en faire un roman bien différent, et parfois éloigné des pratiques fictionnelles habituelles.

3.4. La réflexivité épistémocritique

La réflexivité épistémocritique, c'est le dispositif des connaissances transmises par l'œuvre ou générées dans l'œuvre. C'est la réflexivité de la pensée sur les savoirs, avant d'écrire l'œuvre (transmission) et dans l'acte de la lecture, où le lecteur fait l'apport de ses connaissances (génération). Lire est, avant toute autre chose, un acte de connaissance. Il s'agit de l'interaction des connaissances à double niveau : d'abord, le transfert au lecteur de la connaissance accumulée par l'auteur et rapportée de plusieurs savoirs ; et puis, la lecture, la possibilité de donner au lecteur des éléments pour qu'il construise des connaissances par lui-même, en les rapportant des savoirs reçus, sans oublier l'interaction de ces savoirs et les connaissances du lecteur lui-même qui font chez lui un ensemble épistémologique nouveau et augmenté. Ce type de réflexivité est rapporté de la pensée autoexaminatrice et autocritique (Morin, 2011), des opérations cognoscitives de la créativité littéraire (Ricœur, 2000), du fait que la conscience est toujours connaissance de la conscience (Mounier, 1946), des images renvoyées par des sujets connaissant à d'autres sujets connaissant (Bourdieu, 2001), du fait que la critique est le miroir de l'œuvre (Schaeffer, 2002).

La réflexivité épistémocritique peut se présenter simultanément à côté d'autres niveaux de réflexivité, par exemple dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. D'un côté, c'est le récit lui-même de la tradition celtique cité ci-dessus devient au niveau épistémocritique l'apport d'un savoir, une tradition de la civilisation européenne, et comme elle est dans le texte proustien, elle passe au lecteur dans la lecture et elle va rejoindre ses autres connaissances, ainsi que ses croyances religieuses le cas échéant. De l'autre côté, c'est la découverte de la mémoire involontaire dans le contexte général de la psychanalyse freudienne au début du XX^e siècle, y compris quelques idées apportées au lecteur : « Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien » (Proust, [1913] 1987 : 45). Mais il ne faut pas du tout laisser de côté la grande découverte – réflexive et épistémocritique – de Proust concernant son œuvre elle-même (intitulée *À la recherche du temps perdu*), devenue la grande affaire du récit proustien et de sa vision du monde humain : que l'espace n'est pas une catégorie autonome par rapport au temps (Jean-Yves Debreuille), que l'œuvre d'art constitue un lieu privilégié de connaissance permettant de découvrir la clé de l'existence de l'être humain de l'écrivain, pour qui l'œuvre devient ce temps passé-reconstruit dans l'écriture :

Il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes [...] comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure [...] dans le Temps (Proust, [1913] 1987 : 442).

Dans *Il nome della rosa*, d'Umberto Eco, la réflexivité épistémocritique relève des savoirs inscrits dans le texte. Pour commencer, il s'agit de la référence à la rhétorique et à la connaissance elle-même : « Perché io mi occupo di retorica, e leggo molti poeti pagani e so... o meglio credo che attraverso la loro parola si siano trasmesse anche verità naturaliter cristiane... Insomma, a quel punto, se ricordo bene, Venanzio parlò di altri libri e Jorge si arrabbiò molto » (Eco, 1980: 91). En plus, c'est la définition des livres à l'époque médiévale, puisqu'ils gardent bien sûr toutes les connaissances possibles : « stiamo cercando di capire cosa sia avvenuto tra uomini che vivono tra i libri, coi libri, dei libri » (1980: 91). Et enfin, il s'agit du commentaire sur le livre deuxième de la *Poétique* d'Aristote, le débat sur le rire et sa bonté ou méchanceté : « Venanzio disse che per quello che lui sapeva Aristotele aveva parlato del riso come cosa buona e strumento di verità » (1980: 91). Ce roman à thématique médiévale ne saurait donc laisser de montrer les savoirs de son époque. Si l'objectif de la narration était modélé ou conditionné par la spécialisation de l'auteur, toute une érudition provenant de la recherche universitaire du professeur Eco, il est vrai aussi que les autres registres du roman (polar, gothique) exigeaient une stratégie narrative concernant l'allusion à beaucoup de savoirs accumulés justement dans le lieu approprié, un monastère, qui était le dépôt et le moteur des connaissances au Moyen Âge. Le feu qui détruit la bibliothèque monacale à la fin du roman devient la représentation – objective malgré la fiction – du monde médiéval et de la religion catholique en Occident, une espèce de tableau (figure très chère à Eco) représentant l'ensemble de la société médiévale et son apport à l'évolution de l'humanité à une époque située au seuil de la modernité renaissante.

Javier Cercas, dans *Soldados de Salamina*, s'approche de la réflexivité épistémocritique du côté du processus d'apprentissage de l'écriture chez l'écrivain à portée épistémologique pure : « Un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora » (Cercas, 2001: 141-142). Ce qui relèverait d'une connaissance associée à la pratique de l'écriture et la littérature, pendant qu'elles se font justement. Alors, le savoir rapporté concrètement de l'écriture concerne deux dimensions réflexives épistémocritiques. D'une part, ce qui correspond à la grammatologie contient les possibilités de reproduire des mondes possibles – connus ou inconnus, mais toujours possibles – par le moyen des signes scripturaux à l'intérieur

d'une langue, une culture et un système sémiotique déterminé. La pratique grammatologique fait possible depuis des siècles l'expression elle-même de tous les savoirs, ce à quoi il faudrait ajouter maintenant le savoir de la grammatologie elle-même (représentation des fictions, dans ce cas, par le moyen des systèmes de signes scripturaux). Et d'autre part, le savoir de la création littéraire (imagination, composition, production, édition, diffusion), un autre pli ajouté la réflexivité grammatologique citée ci-dessus et à la réflexivité métalittéraire que Cercas dévoile au lecteur tout au long du récit et s'ajoutant au récit pour en faire une seule narration. Le savoir de la création artistique tient compte bien sûr de la théorie littéraire, une partie principale de la science littéraire aux niveaux métacritique et autobiocritique.

Pour finir, Enrique Vila-Matas, dans *Doctor Pasavento*, fait la description de son monde littéraire (personnel de l'auteur), un monde qui n'est pas connu normalement par le lecteur : « Hay una extraña sección minoritaria de escritores que tienen ángel y que son mucho más fascinantes que el resto de los mortales, pues son capaces de llevarte con asombrosa facilidad a otra realidad, a un mundo con un lenguaje distinto » (Vila-Matas, 2005 : 13-14). Comme l'oeuvre de Vila-Matas relève de plusieurs registres ou codes réflexifs, il est possible d'avoir une vision du dedans de la productivité, du système de représentation que l'écriture bâtit dans le texte pour provoquer un savoir chez le lecteur. C'est donc au lecteur à qui correspond d'obtenir ce savoir ou connaissance concernant le procédé de construction de l'oeuvre et de la littérature. En plus, le lecteur est appelé à connaître une nouvelle dimension de l'histoire littéraire telle qu'elle est en train de se faire depuis la vision interne de sa construction: dans ce cas, c'est une réflexion du lecteur qui s'ajoute effectivement au récit, un pli ajouté au pli lui-même du récit métalittéraire et une manoeuvre créative et expérimentale au niveau lectural.

4. Conclusions

La réflexivité est le résultat d'une pulsion innée de la créativité, une forme de recreation à l'intérieur de la création elle-même, pour compléter son action ou aller au-delà de la création première. C'est que le créateur humain ne peut pas s'empêcher de laisser une trace de sa personne et de son action créatrice dans l'oeuvre, car il a besoin bien sûr d'une transcendance projetée plus loin de sa personne ou vers les autres. C'est une tendance commune dans toutes les oeuvres humaines : littéraires, artistiques, philosophiques, scientifiques et même technologiques. Mais le mécanisme qui permettra de réaliser la réflexivité peut changer le cas échéant, soit pour l'auteur, soit pour l'oeuvre. Notre recherche démontre que les formes et les thèmes de la réflexivité vont se configurer d'une façon différente par rapport à la création première, et par conséquent, que le sens transcendant obtenu par le jeu réflexif produit des interprétations différentes et/ou nouvelles.

En ce qui concerne les formes, la réflexivité comporte un système de compo-

tion moderne, avant-gardiste ; l'exploration des relations intertextuelles littéraires ; le phénomène de la polygénèse ou l' 'accord' planétaire de la création ; la tradition devenue référent des actes créatifs ; et une espèce d'architecture lectrice qui se fait comme un processus de construction du côté de la réception. Et en ce qui concerne les thèmes, elle comporte aussi l'écriture personnelle ou la trace de l'écrivain, dimension principale de l'action créatrice ; un rôle fondamental de l'existence humaine concrète ; la conscience de soi comme autoréflexion ; la connaissance de soi et les connaissances obtenues et construites pendant le processus de lecture, une espèce d'*autognosis* littéraire ; et la représentation du monde littéraire, caché au lecteur auparavant.

Pour ce qui est des interprétations et, plus concrètement, du point de vue d'une compréhension ontologique du texte et de l'œuvre, la réflexivité démontre la présence du sujet créateur faisant partie de l'œuvre elle-même, soit l'auteur, soit le lecteur ; par conséquent, il y a une rehumanisation du processus et du produit final de l'œuvre, de l'écriture et de la lecture ; le pari sur la relation de l'homme et du monde a été renforcée ; il y a une reconstruction représentée du processus créatif en tant qu'action humaine ; ainsi qu'une phénoménologie créative dévoilant la merveilleuse relation du sujet et de l'objet pendant le processus de construction de l'œuvre.

Ceci dit, l'homme réflexif, c'est un homme qui se reflète soi-même ou qui se voit lui-même réfléchi dans son acte de réflexion, qui pense et, en pensant, raconte ce qu'il est en train de penser, ou l'homme qui écrit et, en écrivant, raconte ce qu'il est en train d'écrire ou comment il fait pour l'écrire. Toutes ces expériences sont reflétées-réfléchies, décrites, racontées à côté et dans l'acte lui-même des autres histoires, y compris les manœuvres secrètes de la création, les références que le lecteur ne serait pas capable de découvrir tout seul par lui-même, et les connaissances déposées ou créées dans l'œuvre.

L'homme réflexif, c'est l'auteur et le lecteur qui vont au-delà de l'écriture et de la lecture et qui, moyennant la réflexivité, explorent un territoire nouveau de l'imagination et de la création ; y compris la dimension humaniste qui s'ajoute à ces processus, puisque l'être humain devient toujours le protagoniste – auparavant implicite, désormais explicite – de l'action créative réflexive.

L'homme réflexif, c'est de même le créateur littéraire capable de manipuler les outils de la réflexivité, qui construit l'œuvre – un texte – où l'on peut observer le fonctionnement de la réflexivité : un mécanisme différent de la représentation artistique, une forme nouvelle – moderne, contemporaine – d'exécuter ou de construire l'œuvre, un principe nouveau de l'humanisme où le créateur voudrait mettre aussi en évidence son rapport avec les œuvres et les autres artistes, où il serait exposé lui-même faisant partie de l'œuvre, dans un acte de rehumanisation qui voudrait d'ailleurs souligner la source humaine de la création.

La réflexivité, telle qu'elle a été exposée dans ce travail, n'est donc pas une

opération postmoderne comportant l'évacuation ou le déplacement du sujet humain, pour obtenir des effets comme la déconstruction de la réalité, la crise de la relation homme-monde, le pouvoir des réseaux d'objets produisant plus ou moins du sens, ou la décomposition des structures du sens déjà établies. Par contre, comme il s'agit d'une manœuvre de rehumanisation faisant partie – implicitement – de l'acte créatif, la réflexivité devient la démonstration – désormais explicite – d'un engagement du sujet humain dans les processus de création et l'évidence de la voie humanistique d'une nouvelle esthétique.

Notre travail démontre que depuis la fin du XX^e siècle et surtout au début de notre XXI^e siècle s'est affirmée la production des œuvres réflexives et, plus concrètement, autobiographiques, un genre spécifique et sans doute principal de la réflexivité en littérature. Ces œuvres autobiographiques, et autofictionnelles, montrent bien la vie de l'homme qui se rend compte du moi, en rentrant à l'intérieur de soi-même, où il se retrouve lui-même et rencontre la vérité de son être. Il s'agit d'un acte d'autoconscience face au doute de l'existence (l'angoisse). D'une certaine façon, notre modernité reproduit ce phénomène comme à l'époque de la modernité philosophique et scientifique au XVII^e siècle, lorsque René Descartes fait la découverte de la pensée dans l'être-pour-soi. Alors, c'est la conscience qui est à l'origine de l'idéalisme philosophique encore vivant de nos jours. José Ortega y Gasset, dans *¿Qué es filosofía?*, le montre bien en disant : «La conciencia es reflexividad» ([1929] 1995 : 164). Cette conscience, c'est une faculté permettant de connaître l'intimité personnelle de l'homme (humanisme réflexif), la subjectivité, le moi véritable du sujet (et peut-être le conflit avec l'*ego*), mais aussi la pensée elle-même par elle-même et dans elle-même (l'idéalisme) après avoir avancé pendant des siècles grâce au doute.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARON, Christine (2002) : « La question de l'autoréférence : tentative d'interprétation symbolique et idéologique », in J. Bessière, M. Schmeling (dirs.), *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris, Honoré Champion, 43-58.
- BARON, Christine (2007) : « Réflexivité et définition du fait littéraire ». *Fabula. Atelier de théorie littéraire* [<http://www.fabula.org/atelier.php>].
- BARTHES, Roland (1980) : « Théorie du texte », in *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Encyclopaedia Universalis France, XV, 1013-1017.
- BESSIÈRE, Jean (2002) : « Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d'être de la réflexivité littéraire », in J. Bessière, M. Schmeling (dirs.), *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris, Honoré Champion, 191-215.
- BOURDIEU, Pierre (2001) : *Science de la science et réflexivité*. Paris, Raisons d'agir.

- CALVINO, Italo (1979): *Se una note d'inverno un viaggiatore*. Torino, Einaudi.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.
- DUMÉRY, Henri (1959) : *La foi n'est pas un cri*. Paris, Casterman.
- ECO, Umberto (1980): *Il nome della rosa*. Milano, Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.
- FERRATER, José (1991): *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Círculo de lectores.
- IGLESIAS FUEYO, Carlos (2011): *El nacimiento de las ciencias filológicas*. Oviedo, Eikasía.
- LUHMANN, Niklas (1984): *Sistemas sociales*. Barcelona, Anthropos.
- MATURANA, Humberto et Francisco VARELA (2004): *De máquinas y seres vivos. Auto-poiesis: la organización de lo vivo*. Buenos Aires, Lumen.
- MORIN, Edgar (2011) : *La voie*. Paris, Fayard.
- MOUNIER, Emmanuel (1946) : *Traité du caractère*. Paris, Seuil.
- NABERT, Jean (1957) : « La philosophie réflexive », in *L'Encyclopédie française*. Paris, Larousse, XIX, 19.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995 [1929]) : *¿Qué es la filosofía?* Madrid, Espasa-Calpe.
- ORTEGA Y GASSET, José (2010 [1930]): *Misión de la universidad*. Madrid, Alianza.
- PEREC, Georges (1978) : *La vie mode d'emploi*. Paris, Livre de Poche.
- PROUST, Marcel (1987 [1913]) : *À la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard.
- RICŒUR, Paul (2000): « Narrativité, phénoménologie y hermenéutica ». *Anàlisi*, 25, 189-207.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1968 [1782]) : *Les Confessions*. Paris, GF Flammarion.
- SARTRE, Jean-Paul (1980 [1964]) : *Les Mots*. Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002) : « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », in J. Bessière, M. Schmeling (dirs.), *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris, Honoré Champion, 15-27.
- SERMAIN, Jean-Paul (2002) : *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*. Paris, Honoré Champion.
- TOURNIER, Michel (1967) : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard.
- TRAPIELLO, Andrés (2015 [2004]) : *Al morir don Quijote*. Barcelona, Destino.
- VANDENBERGHE, Frédéric (2006) : « Réflexivité et modernité », in S. Mesure, P. Savidan (dirs.), *Le dictionnaire des sciences humaines*. Paris, PUF.
- VARELA, Francisco (2000): *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile, Dolmen.
- VILA-MATAS, Enrique (2005): *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- WELLEK, René et Austin WARREN, (1979 [1948]): *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.

Hacia una crítica del historicismo: Gustave Flaubert y las tesis *Sobre el concepto de Historia* de Walter Benjamin

Jorge Luis Caputo
Universidad de Buenos Aires
jorgeluiscaputo@gmail.com

Resumen

En la séptima tesis del ensayo *Sobre el concepto de Historia*, Walter Benjamin presenta a Gustave Flaubert como la encarnación de la sensibilidad empática y pesimista que se encuentra en la base de la concepción historicista de la historia. El propósito de este trabajo es, en primer lugar, analizar esa mención contrastándola con el resto de los materiales benjaminianos en los que se hace mención de Flaubert: se verá que, así considerada, la fórmula apodíctica de la tesis (que erige al novelista como el emblema de la melancolía inactiva característica del historicismo) admite ser matizada. En segundo lugar, se demostrará que la literatura de Flaubert (particularmente en su variante histórica encarnada por *Salammô*) cumple con dos de las tareas fundamentales que Benjamin asigna al historiador dialéctico-materialista: por un lado, disponerse a la escucha de los vencidos de la historia; por el otro, restituir la potencia del pasado.

Palabras clave: Gustave Flaubert. Walter Benjamin. *Salammô*. Novela histórica. Historicismo. Simpatía.

Abstract

In the seventh thesis of his essay *On the concept of History*, Walter Benjamin presents Gustave Flaubert as a representative figure of the empathic sensibility that underlies the historicist current of historiography. The first aim of this article is to analyze this mention and to confront it with other texts where Benjamin reflects on Flaubert: in this regard, it can be said that the concise judgment of the seventh thesis, in which Flaubert becomes the symbol of the inactive melancholy of historicism, can be challenged. Secondly, the article intends to prove that Flaubert's literature (specially through the genre of historic novel as it is exemplified by *Salammô*) achieves two of the tasks that Benjamin assigns to the dialectical-materialistic historian: on one side, to be capable of hearing the grieving complaints of the defeated dead; on the other, to reconstitute potentiality in the past.

Key words: Gustave Flaubert. Walter Benjamin. *Salammô*. Historical novel. Historicism. Sympathy.

Résumé

Dans la septième thèse incluse dans son essai *Sur le concept d'histoire* (1940), Walter Benjamin présente Gustave Flaubert comme l'incarnation de la sensibilité empathique et pessimiste qui serait à la base d'une conception historiciste de l'histoire. Le but de cet article est, premièrement, d'analyser cette mention en la contrastant au reste des matériaux benjaminien où il est question de Flaubert: on verra que, considérée ainsi, la formulation apodictique de la thèse, qui fait de Flaubert l'emblème de la mélancolie inactive caractéristique de l'historicisme, peut être nuancée. En second lieu, il sera question de prouver que la littérature de Flaubert (particulièrement dans la variante historique qu'incarne *Salammbô*) achève deux des tâches fondamentales assignées par Benjamin à l'historien dialectique-matérialiste: d'un côté, se mettre à l'écoute des vaincus de l'histoire et, de l'autre, restituer la puissance du passé.

Mots clé : Gustave Flaubert. Walter Benjamin. *Salammbô*. Roman historique. Historicisme. Sympathie.

0. Introducción

La presencia de Gustave Flaubert en la obra de Walter Benjamin no ha sido, hasta el momento, asunto de una investigación atenta y sistemática. Excepción hecha de los trabajos de Christine Schmitter (entre los que cabe contar dos artículos y una tesis doctoral consistente en un estudio comparativo de *L'Éducation sentimentale* y el así denominado *Passagen-Werk* o *Libro* u *Obra de los Pasajes*¹), la figura del novelista francés no es considerada nunca por la crítica como relevante para el proyecto intelectual benjaminiano. Comparado con Baudelaire, a quien Benjamin erige como epítome de una época y un espacio (siglo XIX, París) en los que se cifra el enigma de la modernidad, Flaubert parece gravitar débilmente en su pensamiento. Sin embargo, se puede rastrear una cincuentena de menciones de Flaubert y su obra en los escritos del filósofo, de las cuales las más importantes se encuentran en los ensayos “Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*” (1930), “Am Kamin. Zum 25jährigen Jubiläum eines Romans” (1933), “El narrador” (1936), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938), la séptima tesis de *Sobre el concepto de Historia* (1940), una docena de notas y fragmentos incluidos en el *Passagen-Werk* y seis ocurrencias en la correspondencia². Dejando de lado algunas menciones cuyo sentido es ambiguo o

¹ E incluso esta investigación es menos un rastreo del lugar de Flaubert en el pensamiento de Benjamin que un estudio comparativo de ambas obras en relación con el problema de la modernidad y la vida urbana.

² Todas las citas de las obras de Benjamin se hacen en español cuando se dispone de una traducción fiable. En cuanto a las tesis *Sobre el concepto de Historia* (SH, en adelante), se sigue la traducción de Alfredo Brotons Muñoz incluida en el Libro I/Vol. 2 (2008) de las *Obras* de Benjamin editadas por Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, especificando el número de tesis en cuestión. Para los escritos y fragmentos preparatorios, se utiliza la traducción de Reyes Mate (2009) incluida en su edición y comentario de las tesis. Las citas de la *Obra de los Pasajes* se toman también de la edición de las

indiscernible, deben agregarse a esa lista tres hojas manuscritas redactadas en los años treinta y que llevan por título “Zu Flaubert”, a partir de las cuales los editores de las *Gesammelte Schriften* concluyen que, verosímilmente, Benjamin pensó por momentos en escribir un trabajo específico sobre el autor de *Madame Bovary* (*GS*, VII: 875-876). Fuera de este último caso, que sugiere que Benjamin había considerado la relevancia del novelista con mayor detalle, la enumeración precedente deja ver una colección de materiales cualitativamente diversos en los que el nombre de Flaubert viene a reforzar o ejemplificar una afirmación orientada casi siempre hacia otro objeto.

Por otra parte, al hacer un repaso de esas diversas referencias se vuelve evidente que el conocimiento de Benjamin de algunos textos importantes es de segunda mano. Así, por ejemplo, todas las citas de la correspondencia de Flaubert incluidas en la *Obra de los Pasajes* o en el *dossier* “Zu Flaubert” remiten siempre, como lo indica el propio Benjamin, al artículo de Henri Grappin “Le mysticisme poétique et l’imagination de Gustave Flaubert”, publicado en la *Revue de Paris* en 1912 (números de noviembre y diciembre). Como se sabe, las cartas constituyen, a falta de ensayos u otros textos de índole teórica, el lugar del *corpus* flaubertiano en donde puede encontrarse lo más cercano a una enunciación conceptual de su poética. El hecho de que Benjamin, que podía contar con una edición más o menos completa de ese epistolario³, satisficiera su curiosidad apelando solo al artículo de Grappin, es quizás otro síntoma de la relevancia secundaria del escritor para su proyecto histórico-filosófico.

Sin embargo, esta presencia rapsódica y asistemática no implica que Benjamin fuera indiferente a la prosa de Flaubert que, por lo demás, ocupa un rol destacado en los debates estéticos y literarios de la época: desde los párrafos dedicados por Lukács a *L’Éducation sentimentale* en su *Teoría de la novela* (1916) hasta la polémica en torno al estilo flaubertiano que motivó la intervención de Proust en la *Nouvelle Revue Française* (número del 1º de enero de 1920), las primeras décadas del siglo XX habrán visto revelarse en toda su profundidad las transformaciones operadas por Flaubert en el género novelístico⁴. En una carta del 31 de julio de 1918 dirigida a Ernst Schoen, Benjamin asegura poseer en su biblioteca todas las novelas de Flaubert, incluyendo

Obras al cuidado de Barja, Duque y Guerrero (Libro V / Vols. 1 y 2; *OP*, en adelante), indicando el fragmento correspondiente. Cuando se vuelve necesario recurrir a las obras en su lengua original, así como para la versión en francés de las tesis (que fue realizada por el propio Benjamin, incorporando relevantes matices y modificaciones), se utiliza la edición de las *Gesammelte Schriften* realizada por Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser *et al.* (1974-1991, 7 vol.; *GS*, en adelante), señalando número de volumen y página.

³ La edición Conard de la *Correspondance* (compuesta de cinco volúmenes incluidos dentro de las obras completas publicadas por ese editor de 1909 a 1912) salió a la luz en 1910.

⁴ La influencia que la *Teoría de la novela* de Lukács tuvo sobre Benjamin es bien conocida. En cuanto al debate sobre el estilo de Flaubert (que involucró también a Albert Thibaudet), Benjamin lo refiere en una carta del 28 de diciembre de 1925 a Hugo von Hofmannsthal (Benjamin, 1978: 149).

algunos textos de juventud como *Novembre* o *Mémoires d'un fou*⁵. Además, Gershom Scholem da testimonio del valor que Benjamin asignaba a *Bouvard et Pécuchet*, obra publicada póstumamente en 1881⁶. Y, como queda dicho, en la séptima tesis de *Sobre el concepto de Historia* (momento destacado de un ensayo que es considerado su testamento filosófico), Benjamin recurre a Flaubert y su novela histórico-arqueológica *Salammbô* para ajustar cuentas con el historicismo, corriente que, desde mediados del siglo XIX, domina la investigación y la escritura académicas de la historia.

El propósito de este trabajo es, en primer lugar, analizar esa última mención ofreciendo una mirada contrastiva con el resto de los materiales en los que Benjamin dedica algún espacio a Flaubert: se verá que, así considerada, la formulación apodíctica de la tesis (que hace del novelista un emblema de la melancolía inactiva característica del historicismo) admite ser matizada al examinar *in toto* los escritos que, bajo forma de notas y apuntes, acompañan la gestación del último texto del filósofo.

En segundo lugar, se desplegarán algunas nociones flaubertianas sobre la relación entre historia y literatura a efectos de comprobar en qué medida el diagnóstico de Benjamin resulta o no ajustado. En este sentido, proponemos que la narrativa de Flaubert (particularmente en su variante histórica encarnada por *Salammbô*) cumple con dos de las tareas fundamentales asignadas en las tesis al historiador dialéctico-materialista: por un lado, disponerse a la escucha de los vencidos de la historia; por el otro, producir una forma específica de restitución de la potencia en el pasado.

1. De la *Einfühlung* a la *sympathie*: variaciones léxicas de un concepto

En la séptima de las tesis *Sobre el concepto de Historia*, Flaubert es presentado como ejemplo de la sensibilidad propia de la historiografía historicista contra la cual ha de combatir el intelectual auténticamente materialista y dialéctico:

Al historiador que quiera revivir una época, Fustel le recomienda quitarse de la cabeza enteramente todo cuanto sabe del decurso posterior de la historia. No cabe definir mejor el procedimiento con que ha roto el materialismo histórico: un procedimiento de empatía [*Einfühlung*]. Su origen es la pereza del

⁵ Que Benjamin escribe como *Carnet d'un fou* (1978: 198).

⁶ “[Benjamin] no dejaba de sentir admiración [...] hacia las raras expresiones auténticas donde el cinismo aparecía enlazado a una espiritualidad seria y profunda. Este hecho lo he podido observar a partir de tres casos principales; por un lado, en su admiración por el *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, en el que esta, con todo, se vinculaba más bien con su actitud común de desprecio por la hipocresía burguesa [...]” (Scholem, 2008: 101); “En su habitación había también una bella edición francesa del *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, cuyo *Catalogue des opinions chics* ensalzó Benjamin, al tiempo que afirmaba que Flaubert era absolutamente intraducible” (Scholem, 2008: 71). Ya en una carta a Ernst Schoen del 27 de febrero de 1917, Benjamin asegura estar leyendo *Bouvard [sic] et Pécuchet*; sin embargo, en una esquila a Scholem redactada en Ibiza el 10 de mayo de 1932, dice tener “esperando” en su lista de lecturas el mismo libro: ¿se trata acaso de una relectura?

corazón, la *acedia* que desespera apoderarse de la que es la auténtica imagen histórica que relampaguea fugazmente. Entre los teólogos de la Edad Media, la *acedia* pasaba por fundamento originario de la tristeza. Así, Flaubert, que la había conocido, escribe lo siguiente: «Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage» [*en francés en el original*]. La naturaleza de dicha tristeza se nos hace más clara si se plantea la pregunta de con quién empatiza, propiamente hablando, el historiógrafo del historicismo. La respuesta suena, indefectible: empatiza con el vencedor. (*SH*, VII)

Se trata de uno de los momentos conceptualmente más fuertes y polémicos del texto, continuación del embate contra el *Historismus* germánico que Benjamin había emprendido en las tesis V y VI: Fustel de Coulanges encarna aquí la pretensión de objetividad y rigor científico de la historiografía académica profesional⁷ que, mediante la práctica de la “empatía” (*Einführung*, en el original alemán), cree poner en suspenso todo interés personal del historiador para aprehender el hecho histórico en su unicidad y narrarlo de forma transparente e imparcial. Así, el historicismo (sobre todo el inspirado por Ranke) buscaba evitar las especulaciones histórico-filosóficas que orientaban la reflexión sobre la historia tanto del idealismo hegeliano como de las teorías sociales positivistas (White, 2014: 161). Pero, para Benjamin, el método empático de captación del pasado reintroduce inevitablemente un esquema interpretativo que culmina, al fin de cuentas, en una filosofía de la historia: en otras palabras, bajo su apariencia de científicidad, el historicismo elabora una narración justificativa que hace del orden nacional europeo y burgués el punto de orientación del desarrollo histórico⁸.

⁷ Así como Leopold von Ranke y su proyecto de escribir la historia “tal y como propiamente ha sido” [*wie es denn eigentlich gewesen ist*] la encarnaban en la tesis VI.

⁸ Cf. esta nota redactada por Benjamin durante la preparación de las tesis: “La empatía con lo que ha sido está al servicio, en última instancia, de su reactualización. No es casualidad que la tendencia hacia la reactualización se lleve tan bien con una concepción positivista de la historia [...]. La falsa vitalidad de la reactualización, la eliminación de la historia de los ecos que vienen de «los lamentos», anuncian el sometimiento definitivo de la empatía al concepto moderno de ciencia. Dicho con otras palabras, el propósito de buscar «leyes» para explicar el discurso de los acontecimientos en la historia, no es la única, ni siquiera la forma más sutil de equiparar la historiografía a las ciencias naturales. La idea de que es tarea del historiador «reactualizar» el pasado se hace culpable del mismo engaño aunque no se perciba tan fácilmente” (Benjamin-Archiv, Ms 1098r; citado en Mate [2009: 306-307]). Las características específicas de las diferentes escuelas que Benjamin engloba bajo la categoría de *Historismus* (término que, como recuerda Hayden White [2014:161], había sido popularizado por Friedrich Meinecke), así como las transformaciones que jalonan el desarrollo del positivismo a lo largo del siglo XIX, exceden el asunto del presente trabajo como para ser tratadas con la suficiente profundidad; además del ya clásico texto de White, cf. al respecto Aurell (2005).

Los estudios dedicados al análisis de las tesis rescatan la referencia a Fustel de Coulanges (quien se incorpora sin mucha dificultad al conjunto de los historiadores fustigados por Benjamin) pero no dan importancia a la inclusión del autor de *Salammbô* en dicho linaje. Michael Löwy (2002), por caso, no hace ninguna mención al respecto mientras que Reyes Mate (2009: 132) lo recupera en un sentido positivo que no se corresponde con el de la tesis: “Tenía razón Flaubert: para dar vida a una ciudad destruida como Cartago ha sido necesario empeñar todas las energías contra esos realistas que no dejan de decir que lo muerto, muerto está”⁹.

En principio, resulta llamativo (incluso epistemológicamente incoherente) que Benjamin evoque una sentencia de un escritor de ficciones para ilustrar una corriente historiográfica que se pretende científica. Una justificación posible de ese gesto argumentativo se halla quizás en el propio ejemplo elegido: Flaubert no aparece aquí como novelista sino, más concretamente, como autor de *Salammbô*. En tanto novela histórica o arqueológica (la diferencia no es irrelevante), esa obra se incorpora a un subgénero narrativo particularmente fecundo en el siglo XIX que, a causa de su naturaleza híbrida, pone en cuestión las formas de la experiencia histórica en la Modernidad posrevolucionaria al mismo tiempo que determina el rol concreto que la literatura puede cumplir para configurarla. En todas sus variantes temáticas, formales y funcionales (de Walter Scott como modelo clásico, pasando por los ejemplos franceses de de Vigny, Hugo, Musset, etc.) el género es visto desde sus inicios como el exponente prototípico de una era marcada por la rápida transformación de las estructuras sociales, políticas y económicas y que, por eso mismo, hace del cambio histórico una verdadera obsesión. La ficción histórica permitiría al público lector construir una imagen más o menos clara de esas transformaciones y, por lo tanto, restituir una inteligibilidad (así sea débil) en el caos aparente. De allí que, en una época que ve resurgir la polémica en torno a la función perniciosa de la literatura, la novela histórica sea defendida en ocasiones por su capacidad de “enseñar” historia de forma placentera y amena (*utile dulci*¹⁰), al mismo tiempo que es cuestionada por una historiografía que experimenta un proceso de incipiente profesionalización. De forma concentrada y enigmática, la escueta mención benjaminiana agregaría una línea a un debate que,

⁹ O, un poco más adelante: “Si la objetividad se basa en la inmovilidad del objeto, habrá que despedirse de ella porque el pasado se mueve. [...] el pasado es esencialmente lo todavía no descubierto. Para ello necesita de un colosal esfuerzo retroactivo [...]. A ese esfuerzo se refiere Benjamin en su tesis cuando citando a Flaubert escribe: «cuánta tristeza fue necesaria para resucitar Cartago» (Mate, 2009: 136). Como veremos, esta interpretación positiva no se corresponde con la función que la cita cumple en la séptima tesis aunque sí describe otros matices del acercamiento de Benjamin a la obra flaubertiana, que pueden encontrarse en los materiales preparatorios de *Sobre el concepto de Historia* y algunos fragmentos manuscritos.

¹⁰ Flaubert (1999: 448) registra esta concepción (y se burla de ella) en la entrada “Romans” de su *Dictionnaire des idées reçues*: “Seuls les romans historiques peuvent être tolérés parce qu’ils enseignent l’histoire”.

atravesando todo el siglo XIX, llega hasta *La novela histórica* de Lukács publicada en 1955.

Sin embargo, la aproximación entre historia y novela que lleva a cabo la tesis va más allá de la repartición disciplinar de los discursos y sus consecuencias teóricas son más complejas. En efecto, lo que reúne en un mismo conjunto a un historiador como Fustel de Coulanges y a un novelista como Flaubert es una idéntica voluntad de “resucitar” (*nacherleben*, o *ressusciter* en la versión francesa dada por el propio Benjamin) el pasado, objetivo que encuentra su origen en la acedia o *ennui* y que se cumple a través del método de la empatía. La clave para medir el alcance de la tesis (y el lugar de Flaubert en ella) es pues esta última noción, que comporta en primer lugar un importante problema terminológico y que, de acuerdo con una nota de Benjamin de la época en que preparaba el texto *Sobre el concepto de Historia*, es uno de los principales bastiones del historicismo¹¹.

Aunque sus raíces se extienden hasta el aristotélico *éleos* (o conmiseración trágica) y la *sympathéia* de los estoicos, en el vocabulario filosófico alemán la *Einfühlung* adquiere carta de ciudadanía con Johann Gottfried Herder, quien moldea el término para referir el proceso mediante el cual, haciendo uso de su aparato perceptivo y emotivo, un ser humano proyecta su subjetividad sobre el mundo natural que lo rodea y se identifica con él (Koss, 2006: 139). Para Herder, esta apertura receptiva que posibilita una fusión entre el sujeto y la naturaleza es igualmente trasladable al campo de la historia y la cultura humanas: en tanto proyección emocional y psicológica, la *Einfühlung* deviene así un instrumento hermenéutico, una forma de interpretación de lo humano (las culturas distantes, el pasado lejano) que abre las puertas a una comprensión auténtica, superadora de los meros juicios de valor.

La noción tiene especial fortuna a lo largo del siglo XIX, aun cuando subsista una variabilidad terminológica considerable: de Friedrich Schlegel a Nietzsche, la experiencia de una participación emocional inmediata entre sujeto y objeto es uno de los fundamentos del movimiento romántico y sus epígonos, y repercute en diversas esferas de la actividad intelectual (estética, historiografía, psicología de la percepción, epistemología, etc.). En las décadas finales del siglo XIX y los primeros años del XX, el concepto conoce un desarrollo extraordinario en el campo de la estética merced a los trabajos de Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer (hijo del anterior y quien le confiere mayor precisión onomasiológica)¹², Theodor Lipps y Heinrich Wölfflin,

¹¹ “El tercer bastión del historicismo es el más fuerte y el más difícil de asaltar. Se presenta como la «empatía con el vencedor» (Benjamin-Archiv, Ms 447 y 1094; citado en Mate [2009: 315]). Para recorrer en detalle los problemas relativos a la *Einfühlung*, cf. Nori (1995), Jahoda (2005), Koss (2006) y Nowak (2011).

¹² Para Didi-Huberman (2009), es en la obra de Robert Vischer *Sobre el sentimiento óptico de la forma* (1873) donde se halla el momento “originario e inventivo” de la reflexión sobre la *Einfühlung*, entendida como forma de incorporar lo inorgánico a lo orgánico y de proyectar el yo en el no-yo: “Así,

entre otros. Cabría vincular además con el mismo campo conceptual el *Verstehen* diltheyano, forma de comprensión simpática e instrumento gnoseológico definitorio de las “ciencias del espíritu” (Nori, 1995). Así pues, al atacar la *Einfühlung* como metodología del historicismo, Benjamin se enfrenta también a un modo de experimentar el arte y, más en general, a toda una construcción epistemológica a las que considera propias de la burguesía como clase social triunfante: el inmovilismo, la contemplación, el individualismo son sus características comunes, que determinan la forma de concebir los “bienes culturales” (históricos, estéticos, intelectuales) de los que habla la tesis¹³. Incluso más: para Benjamin, la *Einfühlung* define el tipo básico de relación que las masas establecen con las mercancías en la sociedad capitalista, alienación de la subjetividad ejemplarmente encarnada por la figura del *flâneur*¹⁴.

Ahora bien, ¿existe en el campo intelectual francés del siglo XIX, y en Flaubert en particular, alguna noción que se aproxime al conjunto de fenómenos incluidos bajo el nombre de *Einfühlung*? En principio, al pasar al ámbito francófono se encuentra la misma inestabilidad léxica y conceptual. De hecho, para Benjamin, *Einfühlung* designa una vivencia tan específica que solo puede volcarla, en su propia traducción de las tesis al francés, mediante una perífrasis a la que añade, como precaución adicional, el término alemán, sugiriendo así que la lengua de llegada resulta insuficiente¹⁵: “C’est là très exactement la méthode qui se trouve à l’opposé de matérialisme historique. Elle équivaut à une identification affective (*Einfühlung*) avec une époque donnée” (*GS* I: 1262). Es posible anotar otras variantes: Maurice de Gandillac (primer traductor de las tesis al francés exceptuando al propio Benjamin) utiliza

poseemos la maravillosa capacidad de proyectar y de incorporar nuestra propia forma en una forma objetual. [...] Yo proyecto, pues, mi propia vida individual en una forma sin vida (*leblose Form*), exactamente como hago con otra persona, otro no-yo vivo. Solo en apariencia conservo mi identidad, aunque el objeto siga siendo distinto de mí [...]. Soy misteriosamente transportado y mágicamente transformado en ese no-yo” (Vischer, *apud* Huberman [2009: 372]). Como se ve, en Vischer la fusión entre sujeto y objeto es un proceso a la vez psicológico, emocional y físico.

¹³ Como sostiene Koss (2006: 145), el observador/espectador postulado por los teóricos de la *Einfühlung* (Vischer, el primer Wölfflin, Lipps) era en cierto modo similar a ellos mismos: “[...] a viewer who might sit comfortably at home, holding the object of his aesthetic engagement between his hands. His subjectivity could be destabilized within the confines of a relatively private realm; his cultural and intellectual background (and, indeed, his gender) remained so consistent as to be taken for granted; and his elite status depended in part on his superiority to an uncultured public”.

¹⁴ “Las exposiciones universales fueron la alta escuela en que las masas, que estaban apartadas del consumo, aprenderían a identificarse con lo que es el valor de cambio [*die Einfühlung in den Tauschwert lernen*]; ‘verlo todo mas no coger nada’” (*OP* [G 16, 6]); “La empatía con la mercancía viene a ser, ante todo y sobre todo, empatía con el valor de cambio. El *flâneur* es su virtuoso” (*OP* [M 17 a, 2]).

¹⁵ Ninguna consideración de este tipo resulta irrelevante en un intelectual que, como Benjamin, ha hecho del problema de la traducción una cuestión axial de su pensamiento.

*intropathie*¹⁶ mientras que Löwy, siguiendo una sugerencia hecha por Adorno a Pierre Missac, adopta *empathie*¹⁷. Pero antes de que tenga lugar este intento de precisión léxica (que refleja los matices incorporados por la filosofía alemana de fines del siglo XIX), la palabra que unifica *grosso modo* el campo conceptual descrito anteriormente es *sympathie*.

Ciertamente, la idea de simpatía reconoce una historia mucho más antigua: se trata, como recuerda Foucault (2002), de una de las modalidades del saber por semejanza que, desde su origen griego, ocupa un lugar central en la *episteme* de Occidente hasta fines del siglo XVI. Lejos de ser apenas una forma de la piedad (el “sentir con” el otro sugerido por su etimología), la *sympathéia* implica siempre una auténtica transformación: “La simpatía [...] tiene el peligroso poder de *asimilar*, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad – así, pues, de hacerlas extrañas a lo que eran –. La simpatía transforma” (Foucault, 2002: 43). A la intrincada historia del término cabe agregar los desarrollos que en el siglo XVIII lleva a cabo la filosofía inglesa (David Hume y Adam Smith, entre otros) en torno a la *sympathy*, entendida como disposición imaginativa y emocional que permite a un sujeto recrear en sí las sensaciones experimentadas por otros: colocada en el centro de las relaciones interpersonales, la simpatía hace posible la instauración de la moral y, por ende, la sociabilidad¹⁸.

Estos diversos matices confluyen en la Francia del siglo XIX. La variante inglesa de simpatía, por ejemplo, es presentada largamente en el *Cours d'histoire de la philosophie morale* de Victor Cousin al exponer la filosofía de Adam Smith (Cousin, 1841: 483 y ss.). Más importante aún es la recepción de la obra de Herder: a partir de la traducción de las *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* realizada por Quinet en 1827, y especialmente con la edición de la *Histoire de la poésie des Hébreux* en 1844¹⁹, Herder es visto como el emblema de una nueva escuela crítica, historiográfica y mitográfica en la que el investigador aspira a comprender su objeto de estudio (la mitología, la poesía, la historia de un pueblo determinado) mediante una proyec-

¹⁶ Véase Löwy (2002: 81). *Intropathie* es también el término elegido por el traductor francés de Vischer.

¹⁷ Cabe señalar que el diccionario de la Académie Française no registra dicho término.

¹⁸ Tampoco en este caso la *sympathy* es solo una forma de la conmiseración, sino más bien una auténtica *comunicación* de las emociones: Samuel Johnson la define en su *Dictionary of the English Language* (1755) como “fellow-feeling; mutual sensibility; the quality of being affected by the affections of others” mientras que para Edmund Burke se trata de “a sort of substitution, by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected” (*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* [1757]; ambas citas en Gagnoud [2003: 58]).

¹⁹ Se trata de la versión francesa de *Vom Geist des ebräischen Poesie* (1782-1783) cuya traductora fue Aloïse de Carlowitz.

ción de su subjetividad que le permite identificarse afectivamente con él²⁰. Ernest Renan, uno de los más importantes impulsores de esta metodología en Francia, la caracteriza en sus *Études d'histoire religieuse* (1857: 12) como una “manière sympathique²¹” que obliga al estudioso a ubicarse “au point de vue où étaient les anciens” (1857: 8): en suma, un acercamiento pretendidamente desinteresado y no dogmático, opuesto tanto a la crítica teológica doctrinal como al racionalismo distante y escéptico de los mitógrafos ilustrados del siglo XVIII²². Como se sabe, Renan será para Flaubert un nombre importante durante la escritura de *Salammbô*²³ y, aunque no pueda demostrarse que haya leído la *Histoire de la poésie des hébreux* de Herder durante la redacción de la novela²⁴, los métodos y presupuestos de esa hermenéutica están igualmente presentes. Así pues, este breve esbozo de las derivas del concepto permite comprobar que Benjamin tiene razón en un sentido muy concreto, casi genealógico, al asociar a Flaubert con la *Einfühlung* historicista.

Independientemente de estas influencias directas e indirectas, la *sympathie* es una noción recurrente en la obra de Flaubert, más compleja de lo que el propio escritor deja entrever al definirla en una carta a Louise Colet: “[...] sympathie veut dire qui souffre ensemble [...]” (*Corr.* II: 148). Como sostiene Grappin (1912: 617 y ss.) en su artículo profusamente citado por Benjamin, en la simpatía se encuentra uno de los fundamentos explicativos de la poética flaubertiana. Aparece, en primer término, como irresistible fuerza de atracción entre el escritor y su entorno, un anhelo de fusión con el mundo natural que anula el límite restrictivo de la conciencia individual. En *Par les champs et par les grèves* (1847), por ejemplo, la contemplación de un paisaje da lugar a una experiencia simpática cercana al éxtasis: “[...] dans la *sympathie* de cette effusion contemplative, nous aurions voulu que notre âme, s’irradiant partout, allât vivre dans toute cette vie pour revêtir toutes ces formes [...]” (Flaubert, 2013a: 103;

²⁰ Cf. Bouvier (2010a y 2010b); de acuerdo con esta investigadora, la rápida sucesión de reediciones (1845, 1846, 1855) indica la importancia que la obra tuvo en el medio intelectual francés.

²¹ La cursiva es nuestra.

²² Junto a Fustel de Coulanges, Benjamin podría haber citado a Renan como exponente de un historicismo dedicado a recuperar el pasado “tal como ha sido”: “Plus on envisagera le monde et le passé tels qu’ils sont, en dehors des conventions et des idées preconçues, plus on y trouvera de véritable beauté, et c’est en ce sens qu’on peut dire que la science est la première condition de l’admiration sérieuse” (Renan, 1857: 74).

²³ En una fase temprana de la redacción de *Salammbô*, Flaubert recomienda a Mlle. Leroyer de Chanterie los *Études d'histoire religieuse* como una lectura relevante (*Correspondance*, edición de La Pléiade, II: 785; en adelante, las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen por la presente edición, indicando tomo y número de página).

²⁴ Como indica Bouvier (2010a), Flaubert posee en su biblioteca la edición de 1855: “Il n’existe pas [...] de preuve de lecture pour les années de rédaction de *Salammbô*, mais la présomption de lecture est forte. Flaubert a pu avoir accès à Herder *via* Cahen, qui le cite fréquemment dans sa traduction de la Bible [...]. L’injonction de lecture a pu aussi venir d’Ernest Feydeau [...]” (Bouvier, 2010a).

nuestras cursivas). Esta tensión, expresada en un texto de juventud, retorna casi en idénticos términos al final de *La tentation de Saint Antoine* (1874), cuando el santo manifiesta su deseo de “[se] blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu’au fond de la matière, – être la matière !” (Flaubert, 1964, I: 571). Está pues en el origen de ese panteísmo que la crítica ha asociado tradicionalmente con la influencia de Spinoza y que, al dejar traslucir la hipótesis de una secreta correspondencia entre los elementos del universo, remite también a la *sympathéia* de los estoicos.

Una comunicación similar puede producirse asimismo entre dos sujetos atraídos por una misteriosa armonía o afinidad electiva. Flaubert la percibe al encontrar en la angustia experimentada por su amante la causa de su propia tristeza: “C’est donc pour cela que j’ai été, hier, d’une tristesse funèbre, atroce, démesurée et dont j’étais stupéfait moi-même. Nous ressentons à distance nos contre-coups moraux” (*Corr.* II: 306). Esta comunión no se reduce al círculo de las relaciones personales; el trabajo del artista (del novelista, en particular) es extenderla infinitamente a efectos de poder reproducir esas emociones en su obra (“Notre cœur ne doit être bon qu’à sentir celui des autres” [*Corr.* II: 463]). Esa es la base de la *impassibilité* flaubertiana: “Je ne veux avoir ni amour, ni haine, ni pitié, ni colère. Quant à de la sympathie, c’est différent : jamais on n’en a assez” (*Corr.* III: 786).

La simpatía se despliega no solo en el espacio sino también en el tiempo. Para Flaubert, existe una *sympathie historique* que lo proyecta hacia el pasado y que es la causa de un estremecimiento de otro modo inexplicable: “J’ai vécu partout par là, moi, sans doute, dans quelque existence antérieure. – Je suis sûr d’avoir été, sous l’empire romain, directeur de quelque troupe de comédiens ambulants [...]. As-tu éprouvé cela quelquefois, le *frisson historique*²⁵ ?” (*Corr.* II: 152-153). Se trata de una conmoción en la que el cuerpo y la psique resuenan como un diapasón al percibir un sonido, el eco de un acontecimiento que se desplaza por la historia. En el ejemplo citado, el origen posible de esa vibración es una *vie antérieure* cuyo recuerdo se despierta vagamente en contacto con ciertos estímulos (un paisaje, una ruina, una lectura). Pero, en Flaubert, la creencia en las vidas pasadas (por lo demás, muy difundida en la época²⁶) es menos una auténtica convicción que un sistema que se expone por su atractivo estético. En otras ocasiones, es la filosofía antigua la que provee una razón igualmente hipotética: “D’où viennent les mélancolies historiques, les sympathies à travers siècle, etc. ? Accrochement de molécules qui tournent, diraient les épicuriens” (*Corr.* II: 335-336).

²⁵ La cursiva es nuestra.

²⁶ Baste recordar el poema de Baudelaire “La vie antérieure”, de importancia crucial en los análisis consagrados por Benjamin al poeta.

Benjamin registra ambas modulaciones (espacial y temporal) de la *sympathie* flaubertiana y las reelabora en términos de una *Einfühlung* que expresaría una actitud vital característica del novelista, tal cual lo muestran las dos citas más extensas de la correspondencia incluidas en la *Obra de los Pasajes*:

Sobre la embriaguez de la empatía en la actitud que es propia del *flâneur*, una espléndida cita flaubertiana que quizás proceda de la época en que trabajaba en *Madame Bovary*. “Hoy, por ejemplo, hombre y mujer al tiempo, siendo el amante y la querida, me paseé a caballo por un bosque, al atardecer, en el otoño, bajo las viejas hojas amarillas, y yo era caballo, hojas y viento, las palabras que se iban pronunciando, y hasta el rojo sol que me obligaba a entornar los párpados anegados de amor enteramente.” Cit. en Henri Grappin, *Le mysticisme poétique et l'imagination de Gustave Flaubert* (*Revue de Paris*, 15 de diciembre de 1912, p. 856). (*OP* [M 17 a,4]).

Sobre la embriaguez de la empatía en la actitud que es propia del *flâneur*, tal como aparece en Baudelaire, una nueva cita flaubertiana: “Yo me veo sin duda netamente en diferentes edades de la historia [...]. Yo fui barquero en el río Nilo, viví en la Roma de las Guerras Púnicas; fui orador griego en la Suburra, en donde me devoraban los insectos. Además he muerto en la cruzada tras atascarme de uvas, acampando en las playas de Siria. Y fui monje y pirata, así como cochero y saltimbanqui; y quizá he sido emperador de Oriente [...]”. En Grappin, *op. cit.*, p 624. (*OP* [M 17 a, 5]).

Tanto la simpatía histórica como el anhelo de fusión con el mundo natural-objetivo son formas de la vivencia empática fundamental del *flâneur* que, como hemos visto, consiste en identificarse con la mercancía (cf. *supra* nota 14). El misticismo panteísta de Flaubert queda reducido así a una máscara sublime tras la que se oculta una pulsión fetichista, la voluntad de anulación del sujeto en la materia muerta²⁷; de igual modo, la vívida imagen producida por el *frisson historique* es apenas una “pura curiosidad” (*reine curiosité* [*OP* N 15, 3]) que se consume como cualquier otro artícu-

²⁷ “Die Einfühlung in die Ware beginnt wahrscheinlich mit der Einfühlung in die anorganische Materie (*Tentation de Sainte-Antoine* [*sic*]; Flaubert-Aufsatz)” [La empatía con la mercancía comienza probablemente en la empatía con la materia inorgánica] (*GS* I, 1173); “La caída de todo lo viviente en la materia muerta ocupaba a Flaubert por esos años. Las visiones de su *San Antonio* son el triunfo total del fetichismo, de un valor y alcance semejantes a lo que había celebrado El Bosco en su famosa tabla de Lisboa” (*OP* [J 71, 3]).

lo del mercado²⁸. Es allí, en la ebriedad narcótica producida por la imagen (histórica o estética) que se cruzan los caminos de Flaubert y los historiadores historicistas. Igualados en la *flânerie* de la historia, es momento de analizar algunas de sus características comunes.

2. Flaubert y el historicismo: formas de un parentesco

Benjamin no yerra al suponer que detrás de la identificación puesta en juego por la *Einfühlung* se esconde en realidad una profunda distancia. En el historicismo, esa separación se produce por una práctica en la que toda forma de recordación (*Eingedenken*), esto es, de memoria viva y transformadora del pasado, queda anulada. A ello se refiere Benjamin cuando cita el apotegma de Fustel de Coulanges en la tesis VII: la única relación posible del pasado con el presente es la de su mera reactualización, un “volver a ser” que reproduce interminablemente la injusticia. Como sostiene Mate (2009: 136) la pretendida objetividad del historicismo solo puede lograrse a condición de inmovilizar un pasado que es, en realidad, plenamente dinámico, siempre en una relación nueva con el presente y, por ende, siempre *todavía no descubierto*. La imagen así producida es materia muerta que se exhibe con todos los brillos de una “falsa vitalidad” (*falsche Lebendigkeit*), según afirma el filósofo en uno de los materiales preparatorios de las tesis al que volveremos más adelante (*GS I*: 1231).

También en Flaubert el momento de identificación simpática comporta, paradójicamente, una fundamental extrañeza. En efecto, para que la auténtica representación artística tenga lugar el escritor debe suprimir su personalidad y convertirse en un elemento neutro: un estanque gris, un espejo reflectante son algunas de las figuras recurrentes en su correspondencia²⁹. Como se ve, la asimilación con la materia inorgánica forma parte efectiva de la imaginaria flaubertiana para dar cuenta de la creación poética: como sugería Benjamin, el novelista solo puede reproducir la vida a condición de ubicarse él mismo en el espacio de la muerte. Esta posición ambigua determina que la escritura esté atravesada por la ironía:

L'ideal n'est fécond que lorsqu'on y fait *tout* entrer. C'est un travail d'amour et non d'exclusion. [...] je crois qu'il y a quelque chose au-dessus de tout cela, à savoir: l'acceptation ironique de l'existence, et sa *refonte* plastique et complète par

²⁸ Así como Flaubert da cuenta de la simpatía histórica en términos de un *frisson*, Benjamin habla de un *historische Schauer* (un “escalofrío histórico”) que sería parte del arsenal de vivencias propias del *flâneur* (cf. *OP* [M 1, 1]).

²⁹ “Car ce que je rédoute étant la passion [...], si le bonheur est quelque part, [...] il est dans la stagnation. Les étangs n'ont pas de tempêtes” (I: 249); y, en la misma carta en la que afirma que el corazón del artista solo debe servir para sentir el de los otros: “Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe” (*Corr.* II: 463).

l'art. Quant à nous, *vivre ne nous regarde pas* (*Corr.* II: 514; cursivas en el original).

Nueva confirmación de la séptima tesis, la apatía (otro nombre posible del melancólico demonio meridiano) es condición previa de la empatía. La aceptación irónica es el único camino de aquél que, como los historicistas, ve en el curso de la historia la manifestación de una fatalidad irrevocable. La identificación empática con el pasado aparece entonces más como el producto de una desesperación, un anhelo de escapar de la vida antes que como una auténtica experiencia que se posee. Si Flaubert puede suponer en ocasiones una existencia anterior es porque previamente se ha visto atravesado por el hastío del mundo contemporáneo: “Que ne vivais-je du temps de Néron! Comme j’aurais causé avec les rhéteurs grecs!” (*Corr.* II: 152). Tras el anhelo acuciante de vivir en el pasado se yergue, al fin de cuentas, la voluntad de estar muerto en el presente.

Al mostrarse libres de toda pasión particular (ocultando el paradójico deseo que impulsa ese desinterés), el historiador y el novelista construyen la impersonalidad de su obra como signo de una verdad objetiva. De resultas, la historia (real o ficcional) parece contarse sola, sin mediación ni trabajo por parte del narrador; es lo que Roland Barthes denominó la “ilusión referencial”:

A nivel del discurso, la objetividad – o carencia de signos del enunciante- aparece como una forma particular del imaginario, como el producto de lo que podríamos llamar la ilusión referencial, ya que con ella el historiador pretende dejar que el referente hable por sí solo. Esto no es una ilusión propia del discurso histórico: ¡cuántos novelistas – de la época realista – imaginan “ser objetivos” solo porque suprimen los signos del *yo* en el discurso! (Barthes, 2013: 197-198).

La supresión de las marcas del *yo* es también una de las características programáticas de la escritura de Benjamin³⁰. Esta estrategia se extrema en la *Obra de los Pasajes*, cuyo sistema se basa en el montaje de citas como modo de lograr que los materiales se exhiban por sí mismos: “Nada que decir. Solo mostrar” (*OP* [N 1 a, 8]). Existe sin embargo una diferencia fundamental: al borrar la primera persona, el historicismo crea la ilusión de una imagen autogenerada, una fantasmagoría en la que queda oculto todo rastro de trabajo y que adquiere, por ende, el mismo estatus de fetiche que Marx había adjudicado a los objetos exhibidos en el mercado, cuya condición de producto del trabajo humano es olvidada por quien los contempla. Frente a esta exacerbación del valor de cambio de la imagen histórica (solo válida para ser reci-

³⁰ Como señala en un pasaje de su *Berliner Chronik*, Benjamin creía que el valor de su estilo residía en haber observado una única regla: “das Wort «ich» nicht zu gebrauchen, außer in den Briefen” [“no haber utilizado la palabra «yo», excepto en las cartas”] (*GS* VI: 475).

bida “desinteresadamente” por el espectador/consumidor), Benjamin quiere recuperar el valor de uso de los materiales de la historia: “[...] los harapos, los desechos, esos no pretendo inventariarlos, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos” (*OP* [N 1 a, 8]).

El sistema de yuxtaposición o montaje es además el arma con la que Benjamin ataca otra de las posiciones fuertes del historicismo: su “momento épico” o, en otras palabras, la propia forma narrativa. La tarea del historiador materialista es liberar “[...] las monstruosas fuerzas de la Historia que estaban ahora encadenadas a ese famoso ‘érase una vez’ que hoy parece ser clásico en la Historia. La historia que intentaba y pretendía presentarse las cosas ‘como fueron’ vino a revelarse el más potente narcótico del siglo” (*OP* [N 3, 4])³¹. Para Benjamin, disponer el material en una narración implica desde el comienzo una concepción engañosa y reaccionaria de la historia: por un lado, porque se ofrece el simulacro de que la historia es “algo que se deja contar”³²; por el otro, el desarrollo lineal de la narración reproduce un esquema progresivo basado en una noción de tiempo vacío y homogéneo. Ahora bien, dentro de los géneros épicos, la novela encarna ejemplarmente, en diferentes niveles, la estructura narrativa fundamental del historicismo.

Desde el punto de vista del contenido, primero: recortada, por mor de la objetividad, de toda vinculación efectiva con el presente, la historia de los historicistas carece de experiencia transmisible para el conjunto de sus lectores. Se encuentra pues privada de consejo o “moraleja”, fenómeno que Benjamin había asociado, en su ensayo “El narrador” (1936), con la extinción de la narración tradicional y el surgimiento de la novela. Esta carencia explica que novelista e historiador coincidan también en el espacio ocupado en el seno de la comunidad: aislados de su entorno, son pura interioridad³³. Desde el punto de vista formal, ambos construyen obras cerradas y sin continuidad posible³⁴, en las que la fatalidad actúa como una corriente secreta que articula y da unidad al relato: así como la vida del personaje novelesco se define por una

³¹ Se alude aquí, evidentemente, a Ranke. En la tesis XVI, ese “érase una vez” es la prostituta que se ofrece en el burdel del historicismo, contracara auténtica de la “castidad de la historia” defendida por Fustel de Coulanges: “El historicismo nos plantea la imagen ‘eterna’ del pasado, el materialista histórico nos muestra una experiencia única con éste. Deja a los demás que se desgasten con la puta ‘Érase una vez’ en el burdel del historicismo. Él permanece dueño de sus fuerzas: lo bastante hombre para hacer saltar lo que es el continuo de la historia” (*SH*, XVI).

³² “[...] die Geschichte sei etwas, das sich erzählen lasse” (*GS* I: 1240).

³³ “El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado”. (Benjamin, 2001: 115).

³⁴ “[...] no hay narración alguna que pierda su legitimación ante la pregunta: ¿y cómo sigue? Por su parte, la novela no puede permitirse dar un paso más allá de aquella frontera en la que el lector [...] es [...] invitado a estampar la palabra ‘Fin’ debajo de la página” (Benjamin, 2001: 126).

muerte (real o figurada) que le está determinada desde el mismo inicio de la obra³⁵, el historicismo postula una imagen “eterna” del pasado (tesis XVI) en la cual los actores de la historia adquieren un sentido concluido y fijado en la cadena del tiempo a partir de una muerte ineluctable. De este modo, la novela puede ser considerada una cifra del historicismo porque ambos, en tanto espejismo o narcótico, son síntomas de una época en la que la muerte de la experiencia es cosa hecha. Y antes que por haber intentado la novela histórica con *Salammbô*, Flaubert es un hermano espiritual de los historicistas simplemente por *escribir novelas*. Ése es su “pecado”, la razón por la cual su obra, lejos de propiciar un despertar, añade un estrato onírico al pesado sueño que se extiende sobre el siglo XIX³⁶. Incluso más: Flaubert es, para Benjamin, el autor que lleva al extremo las condiciones definitorias de la novela, tanto en lo que hace al rigor de la clausura formal como a su dependencia absoluta de la escritura³⁷. Si la *Comédie Humaine* balzaciana todavía podía comportar algún rastro homologable a la estructura abierta y maleable de las antiguas formas épicas, si novelistas como Dickens y Stevenson mantenían un lazo evidente con la naturaleza oral del lenguaje, Flaubert aparece a los ojos del filósofo como el autor que descarta esas posibilidades y abre el camino para una novela puramente escritural³⁸.

Limitado el análisis a *Salammbô*, la inclusión de Flaubert en una *Stimmung* historicista parece todavía más incontestable. En primer lugar porque, si para Benjamin la empatía es el último recurso del sujeto hundido en el *tedium vitae*, en cuyo horizonte no se muestra “ni la cresta de la ola de ninguna vivencia” (*OP* [m 4 a, 3]), el propio Flaubert declara en su correspondencia que el germen de esa novela histórico-arqueológica debe buscarse en el mismo suelo. La inmersión imaginaria en la his-

³⁵ “[...] el lector de novelas busca efectivamente personas en las que pueda efectuar la lectura del ‘sentido de la vida’. Por lo tanto, sea como fuere, debe tener de antemano la certeza de asistir a su muerte. En el peor de los casos, a la muerte figurada: el fin de la novela. [...] ¿Cómo le dan a entender que la muerte ya los acecha, una muerte perfectamente determinada y en un punto determinado?” (Benjamin, 2001: 127).

³⁶ Aquí reside para Benjamin el fundamento del heroísmo baudelairiano: “Al no habernos dejado una novela, la obra de Baudelaire en su conjunto quizá no haya ganado solamente un relevante peso literario, sino también uno moral” (*OP* [J 52 a, 8]).

³⁷ Se ve cómo la doctrina de *l’art pour l’art* (contenida en esta búsqueda rigurosa de la perfección formal) coincide con el historicismo en el borramiento del trabajo o, en otras palabras, en la condición de fetiche de sus producciones. Adorno (2008: 81), a propósito de la obra de Wagner, lo confirma: no es posible pensar ninguna autonomía del arte sin ocultación del trabajo.

³⁸ “En la *Comédie humaine* se reúne toda una amplia sucesión de obras que en realidad no son novelas en el sentido más habitual sino más bien transcripciones épicas procedentes de las primeras décadas de la Restauración en su conjunto. A partir del espíritu que anima la tradición oral resultaría lo inconclusivo de ese ciclo, que es lo contrario de la forma estricta de la narrativa flaubertiana” (*OP* [Lº, 7]).

toria cartaginesa está motivada por un profundo hastío del mundo moderno³⁹, percibido como estéticamente desagradable y fundamentalmente idiota. La identificación empática con el pasado tendría así un importante componente de desprecio: “Il ne ressort de ce livre qu’un immense dédain pour l’humanité” (*Corr.* III: 172).

En segundo lugar, y en directa relación con lo anterior, Flaubert toma nota de que la fascinación por la historia y el coleccionismo ha adoptado, en su época, la forma de una *ivresse*, una ensoñación: “Il [*i.e.*, *Salammbô*] est fait pour les gens *ivres d’antiquités*⁴⁰” (*Corr.* III: 173). El subrayado de la formulación indica que la idea de una “ebriedad por las antigüedades” se ha fosilizado ya en un sintagma de uso corriente: es una *idée reçue* y por lo tanto cabe ver en ella un auténtico síntoma de las transformaciones de la experiencia operadas en el siglo XIX. Y *Salammbô* es una contribución deliberada al dibujo de esta *rêverie* colectiva, una *reine curiosité* diseñada para producir efectos narcóticos, tal como se desprende de una afirmación de Flaubert registrada por los hermanos Goncourt en su diario: “Savez-vous toute mon ambition? Je demande à un honnête homme intelligent de s’enfermer quatre heures avec mon livre et je veux lui donner une bosse de haschich historique” (Goncourt, 1956, III: 205).

En tercer lugar, como puede comprobarse en su correspondencia, durante la escritura de la novela Flaubert experimenta y describe una empatía que, yendo más allá de los personajes, se extiende al conjunto de la situación histórica narrada. Se trata de una absorción en la materia del relato no solo psicológica sino incluso física. En el momento de narrar el asedio de Cartago por los bárbaros, por ejemplo, es todo el cuerpo del escritor el que se identifica con la escena: “Je sue du sang, je pisse de l’huile bouillante, je chie des catapultes et je rote des balles de frondeurs. Tel est mon état” (*Corr.* III: 177)⁴¹. De hecho, el cuerpo se había convertido en un instrumento esencial de indagación desde el inicio mismo del proyecto: en abril de 1858, el novelista emprende un viaje a Argelia y Túnez no apenas como modo de obtener un registro preciso del territorio o captar detalles de color local sino, más importante aún, para experimentar físicamente el *milieu* en el que se desarrollaría la historia a representar. En este rol determinante del ambiente Flaubert parece seguir las propuestas de Montesquieu, al que había leído con atención en su juventud (Séginger, 2000: 191); pero también se inscribe plenamente en la metodología de Herder, quien sostenía que “pour juger une nation, il faut étudier son époque et son pays, et entrer dans le cercle

³⁹ “Notre âge est si lamentable, que je me plonge avec délices dans l’antiquité. Cela me dégrasse des temps modernes” (*Corr.* III: 59).

⁴⁰ La cursiva es del autor.

⁴¹ Esta compenetración total de la subjetividad en la historia que se escribe replica la experiencia de *Madame Bovary*: “L’empoisonnement de la Bovary m’avait fait dégueuler dans mon pot de chambre. L’assaut de Carthage me procure des courbatures dans les bras” (*Corr.* III: 176).

de ses pensées, de ses sensations [...] il faut analyser la construction de ses organes [...], l'air qu'elle respire et le ciel qui l'éclaire !" (Herder, 1846: 12).

Por último, y más importante aún, en ciertas ocasiones Flaubert afirma sin ambages que el objetivo perseguido con *Salammbô* consiste en provocar una auténtica resurrección del pasado muerto. Así, los apuntes tomados durante su viaje al norte de África terminaban con este formidable conjuro:

Que toutes les énergies de la nature que j'ai aspirées me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. À moi puissances de l'émotion plastique! résurrection du passé, à moi! [...] Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes! donne-moi la Force – et l'Espoir ! (OC II: 881).

3. Contra el historicismo: *Salammbô* y las voces de los muertos

“Donne-moi la Force – et l'Espoir !”: leídas correctamente, las notas del viaje a Argelia y Túnez se cierran bajo la forma de un ruego, lo que indica que, si en el comienzo del proyecto existía el deseo de resucitar el pasado, esa resurrección no estaba de ningún modo garantizada. El proceso de escritura consistirá de hecho en una progresiva toma de conciencia de la dificultad entrañada por el objetivo hasta que su imposibilidad se haga evidente.

En realidad, la pequeña puerta por la que a cada instante podía entrar el fracaso de ese renacimiento estaba ya señalada en el lamento de Flaubert que Benjamin cita en la séptima tesis, correspondiente a una carta del 29 de noviembre de 1859 (es decir, todavía en el comienzo del trabajo de redacción). Porque Flaubert no ha dicho, como apunta Benjamin, “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage”, sino “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste *pour entreprendre de ressusciter Carthage*⁴²” (Corr. III: 59), dando cuenta del esfuerzo que suponía la mediación literaria pero sin asegurar el éxito de la empresa, que sabía una ilusión. Puede parecer impropio llamar la atención sobre la inexactitud de la referencia en un filósofo que se propuso “desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel” (OP [N 1, 10]) pero Benjamin ha copiado el mismo extracto de manera correcta en dos notas del *Passagen-Werk* ([N 15, 3] y [m 5, 3]) y en una de las anotaciones incluidas en las hojas membretadas con el título “Zu Flaubert”, lo que demuestra su recurrente interés por un fragmento en el que encuentra cristalizada de manera ejemplar la relación entre erudición y melancolía. Independientemente de las razones de esa alteración, es innegable que la formulación original permite captar un matiz, una instancia crítica de la historia en el trabajo flaubertiano, mientras que la tesis obtura tal posibilidad.

Los materiales y apuntes que forman parte del proceso de investigación de las tesis muestran además que el propio Benjamin ha tenido un acercamiento diferente,

⁴² La cursiva es nuestra.

más ambiguo, a la obra de Flaubert. Considérese, por caso, una de las notas preparatorias:

Witiko y Salambo [sic] se representan sus épocas como ensimismadas, «en relación directa con Dios». La representación de la historia tiene que poder hacer saltar el *continuum* temporal, igual que lo hacen esas novelas.

Flaubert es seguramente quien ha guardado la mayor desconfianza respecto a las concepciones de la historia que estaban de moda en el siglo XIX. En cuanto teórico de la historia era quizá un nihilista (Benjamin-Archiv, Ms 482; *apud* Mate [2009: 318]).

Tanto la novela como su autor son objeto aquí de una incipiente lectura dialéctica que se diluye en la tesis. Al poner en juego una representación de la historia que rompe con la idea de un tiempo continuo, homogéneo y vacío, *Salammbô* llevará a cabo una parte de la tarea que en la tesis XVI Benjamin asigna a la historiografía auténticamente materialista y marxista⁴³. Desde luego, no se trata de establecer artificialmente una contradicción o paradoja (que podría ser resuelta con facilidad apelando a la distancia entre un texto en su versión final y los sentidos que surgen durante su proceso de elaboración) sino de reconocer las complejidades y estratos que articulan la reflexión benjaminiana en torno al historicismo (en general) y a Flaubert (en particular).

Benjamin acierta también al sospechar en el novelista una profunda desconfianza hacia toda forma de filosofía de la historia. Como lo muestran algunas cartas de juventud, ya en su adolescencia Gustave había reelaborado en clave bufa las teorías del *Cours d'histoire* de Cousin que se enseñaban en el liceo de Rouen⁴⁴. Bajo otras formas, este enfrentamiento precoz dura toda su vida y es uno de los pilares de su empresa literaria: en efecto, si una filosofía de la historia puede definirse como la interpretación sistemática de eventos según un principio rector que los relaciona y los refiere a un sentido último (Löwith, 2007: 13), para Flaubert esa pretensión intelectual

⁴³ Véase *supra*, nota 31.

⁴⁴ Así, por ejemplo, en una carta de 1839 dirigida a E. Chevalier en la que describe minuciosamente el menú ofrecido durante la boda de su hermano: “[...] tu n’en a pas compris le sens allégorique, symbolique et tout le parti qu’on pouvait en retirer [*i.e.*, de la lista de platos] sous le point de vue de la philosophie de l’histoire” (*Corr.* I : 45). O, pocos meses después, el mismo año: “Le Garçon [personaje de raigambre rabelaisiana creado por Flaubert y sus amigos], cette belle création si curieuse à observer sous le point de vue de la philosophie de l’histoire [...]” (*Corr.* I : 51). *Sous le point de vue de la philosophie de l’histoire*: la repetición de la fórmula en dos cartas tan cercanas en el tiempo indica que, en tanto amalgama de un contenido y una sintaxis particular, se está ante una verdadera *idée reçue*. En enero de 1840 Flaubert vuelve a indicar su posición frente a la disciplina: “Lis le marquis de Sade [...], cela complétera ton cours de morale et te donnera de brillants aperçus sur la philosophie de l’histoire” (*Corr.* I : 61).

tual será una de las formas ejemplares de la *bêtise* moderna, el síntoma más elocuente de la vanidad de una época que cree poder desentrañar (y por lo tanto dominar) la dirección de la historia. En cambio, la escritura flaubertiana se construye explícitamente sobre la base de que tal sentido es incognoscible, si no inexistente. De allí la exigencia, epistemológica y poética, de *ne pas conclure*: “Aucun grand génie n’a conclu et aucun grand livre ne conclut, parce que l’humanité elle-même est toujours en marche et qu’elle ne conclut pas. [...] La vie est un éternel problème, et l’histoire aussi, et tout” (*Corr.* II : 718).

Con todo, de una posición semejante no se deriva necesariamente una concepción nihilista de la historia⁴⁵. El propio Benjamin deja entrever, en una enigmática nota incluida en el *dossier* “Zu Flaubert”, la posibilidad de que la falta de conclusión (de la obra, de la historia) pueda ser interpretada en un sentido *místico*: “Mystische Interpretation von Flauberts «ne pas conclure». Dieser Satz hat nicht den positivistischen Sinn, den man ihm unterlegt. Er heißt: im Material bleiben. Flaubert tut es in dem Grade, daß er die Geschichte als Maske umnimmt. *Bouvard et Pécuchet*: champions der *conclusion*”⁴⁶ (*GS* VII: 876).

La brevedad de la nota impide asignarle un sentido unívoco⁴⁷ pero es evidente que uno de los fundamentos básicos de la poética flaubertiana aparece allí sustraído del campo positivista-cientificista (al que una lectura crítica, hoy ya superada, lo reducía en ocasiones por la vía del realismo) y es recuperado para un materialismo transformador, ciertamente alejado del nihilismo al que el novelista parecía condenado.

El juicio taxativo de la séptima tesis tampoco toma en cuenta que Flaubert, en repetidas oportunidades, establece como deber del escritor una de las tareas fundamentales asignadas por Benjamin al historiador dialéctico: disponerse a la escucha de los vencidos de la historia. Esta labor de memoria, señalada en la segunda tesis pero

⁴⁵ Acaso Benjamin tenga en mente aquí un célebre *dictum* flaubertiano del cual se había servido, en su ensayo “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, para definir la equívoca posición política del autor de *Les fleurs du mal* (y, en general, de la *bohème* artística de la época): “De toute la politique, il n’y a qu’une chose que je comprende, c’est l’émeute” (*Corr.* I: 278; citado en Benjamin [2012: 70]). Pero es que, como señala R. Tiedemann, incluso el nihilismo admite ser visto en Benjamin desde un punto de vista dialéctico: “Durante el trabajo en el libro de Baudelaire, Benjamin debe haber podido reconocer [...] su propia y temprana simpatía por el mito de la huelga general y la propia concepción de ‘la tarea de la política mundial, cuyo método ha de llamarse nihilismo’ ” (Tiedemann, 2012: 34).

⁴⁶ Nuestra traducción: “Interpretación mística del «ne pas conclure» de Flaubert. Esta frase no tiene el sentido positivista que se le atribuye. Quiere decir: permanecer en lo material. Flaubert lo hace a tal punto, que se recubre con la historia como máscara. *Bouvard et Pécuchet*: campeones de la *conclusion*”.

⁴⁷ No resulta claro en qué sentido Bouvard y Pécuchet son “campeones de la conclusión”, siendo los protagonistas de un relato que incorpora la recursión y la falta de finitud como ejes de su estructura narrativa (amén del hecho de tratarse de la novela *inconclusa* por antonomasia del siglo XIX).

enunciada con detalle en los textos preparatorios⁴⁸, es desconocida por el historicismo, que construye en cambio su falsa condición de ciencia objetiva precisamente a partir de “la eliminación de la historia de los ecos que vienen de los «lamentos» [...]”⁴⁹. Si Flaubert (y *Salammbô*) son encarnaciones representativas del historicismo, deberían padecer esta misma sordera.

Sin embargo, *Salammbô* es, antes que nada, el relato de un acontecimiento olvidado de la historia (el enfrentamiento entre Cartago y un ejército de mercenarios tras el fin de la primera Guerra Púnica) y por lo tanto cabe ver en ella una ejemplar puesta en narración de aquellas voces perdidas. Ése fue incluso uno de los más fuertes argumentos de impugnación que críticos como Sainte-Beuve dirigieron a la novela en el momento mismo de su aparición: la materia de la obra está demasiado apartada en el tiempo, no hay sobre ella más que unos pocos documentos fiables y, si se lo mira desde el punto de vista de una línea temporal continuista, es un hecho que parece no haber producido movimientos en la marea de la historia. Para el célebre autor de las *Causeries*, la lucha entre Roma y Cartago todavía podría haber interesado al lector moderno puesto que en ese *agón* estaba en juego la subsistencia misma de la cultura occidental (y, por ende, la de la Francia del siglo XIX). En cambio, el relato de la destrucción de un grupo de bárbaros a manos de una civilización que, a su hora, también está condenada a desaparecer casi sin dejar rastros, no puede dar como resultado más que un pasatiempo esteticista sin ningún tipo de vinculación con el presente, factor que incluso pone en crisis su adscripción misma al género de la novela histórica (Sainte-Beuve, 1865: 84)⁵⁰.

Resulta evidente que el objetivo de la novela no es asegurar al lector respecto del correcto desarrollo progresivo de la historia sino delimitar las fronteras de un olvido, un vacío de la cronología. La captación y el registro de estos sufrimientos infructíferos es, por otra parte, una consecuencia natural de la disposición *simpática* del escritor, tal como escribe Flaubert a Louise Colet en 1846:

[...] je sympathise tout aussi bien, peut-être mieux, aux misères disparues des peuples morts auxquelles personne ne pense maintenant, à tous les cris qu'ils ont poussés, et qu'on n'entend plus. Je ne m'apitoye pas davantage sur le sort des classes ou-

⁴⁸ “Es más difícil honrar la memoria de los sin nombre que la de los famosos, de los célebres [...]. A la memoria de los sin-nombre está consagrada la construcción histórica” (Benjamin-Archiv, Ms 447 y 1094; *apud* Mate [2009: 315]).

⁴⁹ Cf. *supra* nota 8.

⁵⁰ Se observará que esta falta de vinculación con la historia es lo que Benjamin parece admirar en el fragmento citado anteriormente: la “relación directa con Dios” (expresión tomada de Leopold von Ranke) de la época narrada, que vale por sí misma y no en función de su contribución al progreso humano.

vrières actuelles que sur les esclaves antiques qui tournaient la meule, pas plus ou tout autant (*Corr.* I: 314).

Más de diez años después, y a punto de lanzarse a la escritura de *Salammbô*, el novelista vuelve sobre la misma idea en una misiva a Leroyer de Chantepie:

Associez-vous par la pensée à vos frères d'il y a trois mille ans : reprenez toutes leurs souffrances, tous leurs rêves [...]; une sympathie profonde et démesurée enveloppera, comme un manteau, tous les fantômes et tous les êtres (*Corr.* II: 717).

Surge, de nuevo, una ambigüedad. Por un lado, esta escucha de los muertos parece estar en función de justificar un profundo desinterés por los dolores y combates del presente, siendo así apenas un remedio prescripto para mitigar los síntomas del *ennui* o tristeza que, de acuerdo con Benjamin, estaban en el origen de la empatía⁵¹. Pero, por el otro, Flaubert señala en el mismo gesto tanto la brutalidad de los partidarios del orden como la hipocresía de los escritores “comprometidos” (la terminología es deliberadamente anacrónica) precisamente a partir de su incapacidad para percibir los gritos del pasado: la confianza en una dirección progresiva de la historia es el terreno común que, a sus ojos, comparten socialistas y burgueses y, en última instancia, es lo que permite a ambos bandos aceptar el padecimiento de los oprimidos al conferirle una significación y un sentido. Flaubert, por su parte, carece de esa consolación. Rechazada toda idea de progreso, las lamentaciones se vuelven plenamente audibles y reclaman su derecho a la representación: se está lejos pues de la “filosofía de los vencedores” celebratoria y autocomplaciente que inficiona el historicismo de un Cousin o un Fustel de Coulanges (Löwy, 2002: 83). Y si para Benjamin el Cocito desde el cual invocar estas voces estaba allí donde la historia académica arroja sus *debris* (es decir, aquella parte “negativa y excluida de antemano” [N 1 a, 3] donde el historiador se convierte en traperero), entonces puede decirse que también Flaubert construye su narrativa recolectando materiales semejantes: de los testimonios fragmentarios de Cartago, pasando por los *keepsakes* y la literatura menor en *Madame Bovary*, a los *clichés* del saber y del lenguaje en *Bouvard et Pécuchet*, la operación consiste siempre en recuperar y resignificar los retazos prececeros de la cultura.

Es cierto, con todo, que la sensibilidad de Flaubert hacia los vencidos no alcanza nunca una auténtica proyección política: la posición adoptada durante la Comuna, que lo muestra como un ferviente partidario de la represión más violenta, es tan solo un ejemplo (difícilmente contestable) de ello. El gusto por las personalidades extremas (Nerón, Heliogábalo) señala su inclinación hacia los grandes hombres pero también, y especialmente, por aquello que podría definirse (usando el vocabulario de Georges Bataille) como el puro gasto de la historia: en otras palabras, un deseo no por

⁵¹ En efecto, la carta a Leroyer continúa de este modo: “Tachez donc de ne plus vivre en vous. [...] La vie est une chose tellement hideuse que le seul moyen de la supporter, c’est de l’éviter” (*Corr.* II: 717).

la revolución sino por la *revuelta* que Benjamin encuentra, en el siglo XIX, tanto en los círculos de la bohemia artística como en las camarillas de los conspiradores profesionales (2012: 70; *GS I*: 515). Si, de acuerdo con Nori (1995: 27), el filósofo alemán impugna toda forma de *Einfühlung* (incluso la que se proyecta hacia los olvidados) por cuanto aquella se muestra siempre incapaz de fundar proyectos alternativos y prácticas históricas auténticamente revolucionarias, entonces la escucha flaubertiana de las lamentaciones no puede sino ser conservadora, porque su fundamento mismo es la empatía. El historiador, por contra, debería abocarse a una captación más profunda, que Mate glosa con precisión: “Una historia universal no solo tiene que contar todo, lo grande y lo pequeño, sino también lo que no ha tenido lugar y ha quedado en el camino” (Mate, 2009: 45). Se trata de una restitución de la potencia del pasado que Benjamin había esbozado en la segunda tesis: “Felicidad que pudiera despertar en nosotros envidia solo la hay en el aire que hemos respirado, con hombres con las que hubiéramos podido conversar, con mujeres que hubieran podido entregársenos” (*SH*, II). La historia debe incorporar pues no solo lo efectivamente acontecido sino también aquello que no ha alcanzado cumplimiento, lo que “habría podido ser”: en términos gramaticales, es la distancia que va del *Präteritum* o *Perfekt* al *Konjunktiv*, del pretérito al condicional o potencial. La imposibilidad de trascender ese modo condicional es lo que define la práctica historiográfica corriente e instala en el corazón del ángel de la historia un deseo incumplido de totalidad⁵²: “Bien le gustaría [al ángel de la historia] detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado” (*SH*, IX). Pero la historia dialéctica y materialista sí puede llevar a cabo esta transmutación al colocar, en el centro de su hacer, no la acumulación pasiva de datos o la identificación acrítica con el pasado sino la *rememoración* [*Eingedenken*], esto es, el encuentro instantáneo y fulgurante de pasado y presente en una imagen dialéctica transformadora: “[...] la Historia no tan solo es una ciencia, sino también -y no en menor medida- una forma de rememoración. Esta en efecto puede convertir lo inconcluso (la dicha) en lo concluso, y a su vez lo concluso (del dolor) puede transformarlo en lo inconcluso. Ciertamente que esto es Teología [...]” (*OP* [N 8,1]). Una revisión crítica del hipotético historicismo de Flaubert debería probar, finalmente, que existe algún sentido en el que su obra activa una rememoración (una potenciación del pasado) como la exigida por Benjamin.

4. De nuevo contra el historicismo: *Salammbô* y la restitución de la potencia en la historia

La memoria flaubertiana no es una facultad acumulativa y mecánica sino una fuerza intelectual que transforma sus materiales: en palabras de G. Bollème (1964:

⁵² Como señala Nori (1995: 25), “[...] the problem is that Benjamin describes the angel’s will to totalize and historicize in the optative mood of a frustrated desire”. El condicional es, por otra parte, el modo típico en el que se expresa el melancólico, de acuerdo con Starobinski (2012: 462).

36), en Flaubert “C’est le regret qui fait l’histoire même, c’est lui le regret, lui le souvenir, qui donne sens à la vie passée, qui la fait être ce qu’elle n’a pas été, ce qu’elle ne pouvait pas être”. La función clave del *regret* como motor de la memoria indicaría que, en principio, no se ha salido del terreno original de la empatía demarcado por Benjamin y que la condición melancólica del pasado como irremediamente perdido se mantiene. Sin embargo, una sutil e inevitable metamorfosis tiene lugar desde el momento en que, para Flaubert, el pasado solo puede ser percibido desde un presente en constante movimiento: “Chacun est libre de regarder l’histoire à sa façon, puisque l’histoire n’est que la réflexion du présent sur le passé et voilà pourquoi elle est toujours à refaire” (*Corr.* III: 414-415).

Concebir la relación con el pasado como un fenómeno de percepción siempre mudable no implica construir con él una imagen dialéctica en el sentido benjaminiano⁵³ pero ciertamente descarta la posibilidad de fijarlo en una “imagen eterna”, objetivo último del historicismo de acuerdo con Benjamin. De hecho, más allá de lo afirmado en ocasiones por el propio Flaubert en su correspondencia, *Salammbô* dista de ser apenas una *reine curiosité* narcótica diseñada solo para una inerte contemplación estética. La crítica especializada (Green, 1982; Dufour, 2009, entre otros) ha señalado hace tiempo los vínculos más o menos evidentes que la novela establece con el contexto inmediato de redacción y que permiten que, a través de la historia cartaginesa, se entrevea la historia reciente de Francia. Así como la Revolución Francesa “citaba” la Roma republicana para proveerse de un discurso (y Benjamin veía en ello un caso ejemplar del uso dialéctico de la historia), Flaubert opera un encuentro similar entre los derrotados de 1848 y los bárbaros aniquilados por Cartago. Que esa cita haya pasado desapercibida a los lectores contemporáneos de la obra (o a críticos atentos como Lukács) reafirma en todo caso lo espeso del sueño al que se había entregado el siglo XIX. Pero, independientemente de este paralelismo (que se encuentra articulado en diferentes niveles de la obra: argumental, léxico, etc.), en *Salammbô* la potencia de la historia es restituida principalmente mediante el propio proceso literario, por el modo particular en que se imbrican el uso de documentos y el trabajo del estilo.

En efecto, apenas publicada la novela, Flaubert escribe a Félicien de Saulcy, renombrado orientalista y arqueólogo: “Au reste, je ne distingue plus maintenant dans mon livre, les conjectures des sources authentiques” (*Corr.* III: 274). Si la novela histórica o arqueológica entabla siempre, por su propia condición genérica, un vínculo complejo con el orden de lo verdadero y lo probable, Flaubert va todavía más lejos y señala una confusión o indistinción en el orden mismo de los materiales: la *rêverie*

⁵³ “Sin duda no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en que lo sido viene a unirse como en un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en pocas palabras, la imagen es dialéctica en suspenso. Dado que así como la relación del presente respecto del pasado es tan solo continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad” (*OP* [N 2 a, 3]).

personal se entrelaza con el documento y el testimonio sin que pueda establecerse entre ellos una diferencia ontológica decisiva. Aun cuando la carta está dirigida a un puntilloso *savant*, Flaubert sabe que cuenta en este caso con la benevolencia de su interlocutor y por lo tanto no necesita defender su obra echando mano a la axiología de la ciencia, como lo hará apenas unos días después al responder a las críticas de Sainte-Beuve y, especialmente, del arqueólogo Wilhelm Froehner. Aquí, el escritor puede reconocer que la exactitud de la documentación, su uso coherente y exhaustivo solo importan en la medida en que contribuyan a la creación de la imagen literaria, y esta es siempre plenamente artificial: el objetivo de la literatura es plasmar una visión personal, no resucitar un pasado perimido. Poco antes de morir, volvería sobre el tema con mayor precisión:

Dieu sait jusqu'à quel point je pousse le scrupule en fait de documents, livres, informations, voyages, etc. Eh bien, je regarde tout cela comme très secondaire et inférieur. La vérité matérielle (ou ce qu'on appelle ainsi) ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut. Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'ai fait dans *Salammbô* une vraie reproduction de Carthage, et dans *S[ain]t Antoine* une peinture exacte de l'Alexandrinisme ? Ah ! non ! mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui (*Corr.*, V: 814).

No se trata pues de negar o desacreditar la investigación como momento de la composición: la búsqueda y lectura de documentos, la comprobación de hechos e informaciones, incluso la propia vivencia (los viajes) son recursos lícitos de la creación literaria y Flaubert, orgullosamente, señala los escrúpulos con los que se maneja en ese aspecto. Pero la mera colección de datos no compone una obra: sin el trabajo del estilo, aquella solo llega a constituir, todo lo más, una pura curiosidad. Ahora bien, los términos utilizados aquí podrían conducir a engaño: que el material sea apenas un trampolín para “elevarse más alto” parece reponer la antigua jerarquía que enfrentaba materia y espíritu, cuerpo y alma, lo bajo y lo alto (el valor colocado siempre en el segundo término de cada oposición), abandonando la permanencia en lo concreto (*im Material bleiben*) que Benjamin proponía interpretar en un sentido místico. Pero, para Flaubert, la literatura es la *via regia* que permite superar esa gran división y alcanzar una ontología monista en la que espíritu y materia ya no son discernibles⁵⁴, y esto porque su propio instrumento (la palabra) es espíritu y materia entrelazados. *Idéal* debe entenderse pues en este contexto no como una realidad inmutable, inasequible por los sentidos, sino en tanto imagen que un sujeto cognoscente construye a partir de la percepción de un determinado fenómeno. La existencia objetiva de las cosas pierde su privilegio frente a la relación entre sujeto y objeto: “Avez-vous jamais

⁵⁴ Véase al respecto el importante libro de Juliette Azoulai (2014).

cru à l'existence des choses? est-ce que tout n'est pas illusion? Il n'y a de vrai que les 'rapports', c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets" (*Corr.* V: 416). Se obtiene así que el escritor es consciente de haber trabajado menos con la representación de la historia "tal como fue" que con la imagen (difusa y cambiante) que de esa historia tiene, en determinado momento, un colectivo social dado. Ésa es, para Flaubert, la condición básica de la historia: siempre provisoria, nunca concluida.

Desde esta perspectiva, el lenguaje con el que se intenta capturar dicha visión adquiere un peso específico y, junto a la verdad factual, emerge una segunda verdad (no menos real) conformada por la escritura:

Bref, pour en finir avec cette question de la *réalité*, je fais une proposition: la trouvaille de documents authentiques nous prouvant que *Tacite* a menti d'un bout à l'autre. Qu'est-ce que ça ferait à la gloire et au *style* de Tacite? Rien du tout: au lieu d'une vérité, nous en aurions deux: celle de l'Histoire et celle de Tacite (*Corr.* V: 814).

Leído en un sentido débil, el pasaje solo parece sugerir que la historia (entendida como *historia rerum gestarum*) merece ser gozada estéticamente a partir del estilo con el que está narrada; en un sentido fuerte, Flaubert postula la existencia de *otra verdad* generada por el estilo mismo. Y es que, para el novelista, la tarea del artista consiste en llevar a cabo una intensa búsqueda del Ser⁵⁵, vivir "dans la recherche incessante du Vrai rendu par le Beau" (*Corr.*, III: 717). En sus momentos felices, cuando la misión se cumple acabadamente, la literatura da forma a una verdad alternativa a la de los hechos acontecidos: ése es su modo de producir una apertura de la historia y hacer, como exigía Benjamin, de lo concluso algo inconcluso.

5. Conclusión

Que en *Sobre el concepto de Historia* Benjamin haya relegado a Flaubert como representante de una visión quietista y melancólica de los procesos históricos es un gesto compartido con otros intelectuales ubicados a la izquierda del espectro político: de Lukács a Sartre (exceptuando, en las últimas décadas, a Rancière), se falla en reconocer lo que hay de auténticamente disruptivo en el proyecto literario flaubertiano. Nociones centrales de su poética como la búsqueda del *mot juste* o la *impassibilité* (por mencionar solo algunas), así como diversas prácticas a ella asociadas (lectura exhaustiva de fuentes, uso de documentación, etc.), a menudo fueron interpretadas de manera restrictiva como mero formalismo, deshumanización del arte o solipsismo esteticista. Sin embargo, aquí y allá, Benjamin ha dejado rastros de que otra lectura era posible. Estos estratos de sentido, que no emergen en la versión final de las tesis, ciertamente exigen un estudio todavía más profundo del lugar (a todas luces cambiante) que

⁵⁵ Azoulai (2014: 11).

Flaubert ocupa en el pensamiento del filósofo. Pero señalan también la vía a partir de la cual un análisis materialista y dialéctico (*i.e.*, benjaminiano) podría rescatar la obra del novelista del “botín de los vencedores” (*SH*, VII) para asignarle un carácter políticamente crítico.

En todo caso, y sin negar el terreno común que la *poética de Flaubert* comparte con las grandes escrituras historiográficas del siglo XIX, puede afirmarse que *Salammbô* pone en juego una relación entre historia y literatura que excede con mucho las fronteras del historicismo. Flaubert reconoce en el desarrollo del pensamiento histórico la marca distintiva de su época (acaso lo mejor de ella), pero toma también debida nota de los límites y defectos de una disposición semejante: es consciente, en todo caso, de la naturaleza fantasmagórica del proyecto y de su utilización deliberada a manera de narcótico para escapar (ilusoriamente) de las contradicciones del presente.

Curiosamente, es a partir de esta desconfianza irónica en la escritura de la historia como resurrección del pasado que puede surgir una función intrínseca y novedosa de la palabra poética: más allá de lo que el propio novelista podía convenir, la literatura se vuelve no solo un remedio paliativo para melancólicos sino también un medio de restaurar y transformar las relaciones entre el sujeto y el mundo. En contacto con la historia, el resultado es este: que la literatura puede operar, con los medios que le son propios, una auténtica transformación del pasado, aun cuando parezca no hacer más que reproducirlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (2008): *Monografías musicales*. Madrid, Akal.
- AURELL, Jaume (2005): *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*. Publicacions de la Universitat de València.
- AZOULAI, Juliette (2014): *L'Âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*. París, Classiques Garnier.
- BARTHES, Roland (2013): “El discurso de la historia”, in: Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, 191-210.
- BENJAMIN, Walter (1974-1991): *Gesammelte Schriften. Sieben Bände*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- BENJAMIN, Walter (1978): *Briefe*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- BENJAMIN, Walter (2001): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2008): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo. Sobre el concepto de Historia*. En: *Obras*, Libro I / Vol. 2. Madrid, Abada Editores.

- BENJAMIN, Walter (2013): *Obra de los pasajes*. En: *Obras*, Libro V / Vols. 1 y 2. Madrid, Abada Editores.
- BENJAMIN, Walter (2012): *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- BOLLEME, Geneviève (1964): *La leçon de Flaubert*. París, Julliard.
- BOUVIER, Agnès (2010): “Au rendez-vous allemand (1). Herder et l’*Histoire de la poésie des Hébreux* : quand la Bible est entrée en littérature”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, 4. [Consulta en línea: <https://flaubert.revues.org/1216>; 5/6/2016].
- BOUVIER, Agnès (2010b): “Au rendez-vous allemand (2). La rencontre entre Flaubert et Renan autour des *Études d’histoire religieuse*”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, 4. [Consulta en línea: <https://flaubert.revues.org/1229>; 5/6/2016].
- COUSIN, Victor (1841): *Cours d’histoire de la philosophie morale*, in: Cousin, Victor, *Oeuvres de Victor Cousin*. Bruselas, Société Belge de Librairie.
- DE BIASI, Pierre-Marc (2011): *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*. París, Le livre de poche.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada editores.
- DUFOUR, Philippe (2009): “Actualité du roman archéologique”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, 1. [Consulta en línea: <https://flaubert.revues.org/374#ftn40>; 5/6/2016].
- ELIE, Maurice (2012): “De l’*Einfühlung* à l’empathie”. *Temporel. Revue littéraire et artistique*, 14. [Consulta en línea: <http://temporel.fr/De-l-Einfuehlung-a-l-empathie-par-1/6/2016>].
- FLAUBERT, Gustave (1964): *Œuvres complètes*. París, Éditions du Seuil.
- FLAUBERT, Gustave (2013a): *Œuvres complètes II. 1845-1851*. París, Éditions de La Pléiade.
- FLAUBERT, Gustave (2013b): *Œuvres complètes III. 1851-1862*. París, Éditions de La Pléiade.
- FLAUBERT, Gustave (1973-2007): *Correspondance. Tomes I-V*. París, Éditions de La Pléiade.
- FOUCAULT, Michel (2002): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- GAGNOUD, Andréa (2003): “Du rôle de la *sympathie* dans l’évolution de la pensée esthétique britannique au XVIII^e siècle”. *Bulletin de la société d’études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 56, 57-73.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (1956): *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. XXII tomes. Monaco, Les Éditions de l’Imprimerie Nationale.
- GRAPPIN, Henri (1912): “Le mysticisme poétique et l’imagination de Gustave Flaubert”. *La Revue de Paris*, XIX^e année, t. VI, 609-629 y 849-870.
- GREEN, Anne (1982): *Flaubert and the historical novel. Salammbô reassessed*. Cambridge, University Press.
- HERDER, Johann Gottfried (1846): *Histoire de la poésie des Hébreux*. París, Didier.
- JAHODA, Gustav (2005): “Theodor Lipps and the shift from «sympathy» to «empathy»”. *Journal of the history of the behavioral sciences*, XLI-2, 151-163.
- KOSS, Juliet (2006): “On the limits of empathy”. *The Art Bulletin*, LXXXVIII-1, 139-157.

- LÖWITH, Karl (2007): *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires, Katz Editores.
- LÖWY, Michael (2002): *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MATE, Reyes (2009): *Medianoche en la historia*. Madrid, Editorial Trotta.
- NORI, Giuseppe (1995): "The problematics of sympathy and romantic historicism". *Studies in Romanticism*, XXXIV-1, 3-28.
- NOWAK, Magdalena (2011): "The complicated history of *Einfühlung*". *Argument*, I-2, 301-326.
- RENAN, Ernest (1857): *Études d'histoire religieuse*. París, Michel Lévy frères.
- SAINTE-BEUVE, Charles - A. (1865): *Nouveaux lundis*. París, Michel Lévy frères.
- SCHMIDER, Christine (1998): "Gustave Flaubert et Walter Benjamin". *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 6, 41-56.
- SCHMIDER, Christine. *Modernité et fantasmagorie. (Gustave Flaubert et Walter Benjamin)*. Tesis de doctorado. Versión facsimilar.
- SCHMIDER, Christine (2004): "Modernität und Fantasmagorie. Gustave Flauberts *Éducation sentimentale* und Walter Benjamins *Passagen-Werk*", in, J. Jurt (ed.), *Unterwegs zur Moderne*. Friburgo, Frankreich-Zentrum, 43-59.
- SCHOLEM, Gershom (2008): *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SENGER, Gisèle (2000): *Flaubert. Une poétique de l'histoire*. Estrasburgo, Presses Universitaires.
- STAROBINSKI, Jean (2012): *L'encre de la mélancolie*. París, Éditions du Seuil.
- TIEDEMANN, Rolf (2012): "Baudelaire, un testigo en contra de la clase burguesa", in W. Benjamin, *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 9-41.
- WHITE, Hayden (2014): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México DF, Fondo de Cultura Económica.

Imágenes de *vértigo* en *Les grandes blondes* de Jean Echenoz

Lourdes Carriedo López

Universidad Complutense de Madrid

carriedo@filol.ucm.es

Resumen

El presente trabajo, que se centra en la novela de Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), desarrolla una triple vía de estudio anunciada ya por la polisemia del título. Por un lado, analiza el tributo que el escritor rinde a su amplia cultura literaria y cinematográfica mediante guiños intertextuales que, en este caso, reenvían directamente a la filmografía de Alfred Hitchcock. Por otro, estudia las *transacciones filmicoliterarias* que sustentan un discurso novelesco de ritmo trepidante y *tempo* vertiginoso, regido por una voz narradora tan activa y puntillosa como irónica y mordaz. Por último, reflexiona sobre el vértigo que producen las imágenes de una sociedad deshumanizada, bajo el triple molde narrativo de la novela de aventuras, policíaca y sentimental.

Palabras clave: Hitchcock. Boileau-Narcejac. Transacciones fílmicas. Narratividad.

Abstract

The following paper, which focuses on the novel by Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), develops a three-way study already announced by the polysemy of the title. On the one hand, it analyzes the tribute that the writer pays to his broad literary and cinematographic culture through intertextual winks that, in this case, refer directly to the filmography of Alfred Hitchcock. On the other hand, it studies the *filmicoliterary transactions* that sustain a narrative discourse of fast paced rhythm and dizzying *tempo*, governed by a narrative voice as active and punctilious as it is ironic and biting. Finally, it reflects on the vertigo produced by the images of a deshumanized society under the triple mold of the adventure, crime and sentimental novel.

Key words: Hitchcock. Boileau-Narcejac. Filmic image. Narrative writing.

Résumé

Ce travail, qui porte essentiellement sur le roman de Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), propose une triple voie d'étude, annoncée par la polysémie du titre. D'un côté, on y analyse l'hommage que Jean Echenoz rend à la littérature et au cinéma au moyen de nombreux clins d'oeils intertextuels. Ceux-ci renvoient directement aux films d'Alfred Hitchcock. De l'autre, les *transactions filmicolittéraires* qui sont à la base d'un discours roma-

* Artículo recibido el 20/01/2018, evaluado el 12/03/2018, aceptado el 25/03/2017.

nesque à rythme trépidant et *tempo* vertigineux, régi par une voix narrative dynamique et consciencieuse autant qu'ironique et critique. L'article se termine par une réflexion sur le vertige que produisent les images d'une société déshumanisée, dépeinte sous le triple moule générique du roman d'aventures, policier et sentimental.

Mots clé : Hitchcock. Boileau-Narcejac. Image filmique. Narrativité.

1. Jean Echenoz y su “cultura de filmoteca”: *Les grandes blondes*

Desde la publicación de su primera novela, *Le Méridien de Greenwich* (1979) en las ediciones Minuit, Jean Echenoz (Orange, 1947) se ha consolidado como uno de los novelistas más valorados y originales del panorama literario europeo. Por más que la crítica se haya empeñado en etiquetarlo como autor postmoderno y minimalista, de sello editorial Minuit¹, la lectura de sus novelas desborda cualquier expectativa reductora y produce una cierta confusión. Ello se deriva, por un lado, de una narración ficcional rica en guiños intertextuales de todo tipo –literarios, filmicos, pictóricos, musicales–, lo que obliga al lector a estar en constante alerta para detectar numerosos “*déjà vus*”, rebosantes sin embargo de nuevos significados. Cualquier mínimo detalle, ya sea el título de un cuadro, de un libro, de una canción o, simplemente, el primer plano de un objeto en apariencia banal, adquiere resonancias imprevisibles, a modo de guiño, indicio, o pista posible, no siempre fácilmente transitables. Por otro lado, el desconcierto del lector surge también de una dinámica evenemencial y un ritmo narrativo trepidantes que se alternan con planos-pausa de factura hiperrealista en frecuente deriva surrealista y fantástica. Con todo ello, el vértigo de la lectura está servido, y con más razón en la novela en la que nos centraremos en esta ocasión.

Como tantas otras novelas de Echenoz, *Les grandes blondes*² ofrece una buena muestra de esa denominada “estética del reciclaje”³, tan propia de su escritura, que

¹ Las ediciones Minuit presentan una larga y compleja trayectoria desde su creación en 1941. Se caracterizan, sobre todo desde que Jérôme Lindon asume la dirección en 1948, por la publicación de textos innovadores, transgresores, entregados a la experimentación narrativa y dramática. Jean Echenoz pertenece a la generación de novelistas que comienzan a publicar en torno a los años ochenta, como Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville, Éric Chevillard, Marie Redonnet o Christian Oster, entre otros. Todos ellos fueron educados en las prácticas experimentales del Nouveau Roman, por lo que se les ha considerado como “Nouveaux Nouveaux Romanciers”. A pesar de ciertas afinidades temáticas y formales, que han permitido a la crítica aplicarles una etiqueta con la que no todos están de acuerdo –la de “escritores minimalistas”–, cada uno presenta una voz narrativa propia y singular que cuestiona su adscripción a un grupo nunca constituido como tal. Así lo demuestra Fieke Schoots en su estudio de 1997 “*Passer en douce à la douane*”. *L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*.

² Sexta novela publicada por Jean Echenoz, tras *Le Méridien de Greenwich* (1979), *Cherokee* (1983), *L'Équipée malaise* (1986), *Lac* (1989) y *Nous trois* (1992).

permite relanzar el género novelesco, “renarrativizándolo”⁴, pergeñando nuevas fórmulas narrativas y proponiendo nuevas imágenes sobre una contemporaneidad de ritmos fulgurantes que, nunca mejor dicho, produce vértigo. Nuevas imágenes siempre, resultantes de una mirada atenta al detalle, a la cara oculta e insólita de la realidad más cotidiana y plasmadas con una pluma tan ágil como breve y precisa.

El propio Echenoz ha reconocido la importancia de la previa visualización mental de sus escenarios, compuestos por imágenes que se suceden o se yuxtaponen unas a otras en ritmos variables y lógica a veces incierta. En una entrevista publicada en *El País* (26 de noviembre de 2014), Echenoz apuntaba a la imagen como matriz de su escritura y, más concretamente, precisaba la naturaleza fílmica de dicha imagen:

Soy incapaz de contar nada si no me he construido mentalmente una imagen. Y en esa fabricación prima la retórica del cine. Es como si me dominara un empeño en fundir ambas artes. El cine responde a una gramática, a un montaje de iluminación y sombra. Me empeño en traspasar todo eso a la novela (*El País*, 26 de noviembre de 2014).

Estas declaraciones no sorprenden en absoluto pues, ya desde el incipit de *Le Méridien de Greenweech* (1979), se percibe cómo la dinámica narrativa arranca de un plano descrito a modo de écfrasis pictórica, activado posteriormente según códigos fílmicos y acompañado de una certera conciencia metadiscursiva del narrador. Es de reseñar que, por su parte, el excipit responde simétricamente a un proceso inverso, el del *travelling* en retroceso que acaba en foto fija:

Que l'on entreprenne la description d'une image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails [...] tout cela éveille le soupçon. [...] Le tableau peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le support, ou le prétexte, peut-être, d'un récit (Echenoz, 1979: 8).

Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux -ils diminuent-, nous nous élevons lentement jusqu'à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. À ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver le son naturel de l'océan, qui

³ “Estética del reciclaje” es la expresión empleada frecuentemente por la crítica en alusión a las múltiples referencias culturales y artísticas, a la proliferación de recursos propios de distintos subgéneros novelescos de los que se nutre la ficción de Echenoz. El primero en emplear la expresión es Guy Scarpetta (1996), pero quien difunde la etiqueta desde la crítica literaria es Dominique Viart en un artículo señero de título sarrautiano : « Écrire avec le soupçon » (Viart, 2002 :159).

⁴ “Renarrativización” del texto es el término empleado por Kibédi Varga (1990) para designar la voluntad de restitución de la intriga en el relato, sin llegar nunca a la recuperación de los moldes narrativos decimonónicos.

décroit dans notre ascension, jusqu'au silence. L'image s'immobilise (Echenoz, 1979: 255-256).

La dinamización del plano en escenas y secuencias, así como su posterior sintaxis narrativa en montaje sucesivo o yuxtapuesto, resulta fundamental para comprender la obra de Echenoz e imprescindible para desentrañar el misterio de *Les grandes blondes*, una novela en apariencia ligera o superficial a la que nos acercaremos desde la triple perspectiva anunciada ya por el título polisémico del artículo. El enunciado “imágenes de vértigo” juega con varios niveles de significado que configurarán la deriva de este trabajo, en el que se abordarán los siguientes puntos.

En primer lugar, la presencia del substrato fílmico, que resulta evidente desde las primeras páginas de *Les grandes blondes*, tanto desde el punto de vista temático cuanto en la recuperación de secuencias magistralmente rodadas por Alfred Hitchcock en *Vértigo* (1958), su ya mítica película⁵. El hecho de que el director británico se inspirase a su vez en una novela de 1954 -*D'entre les morts* de Boileau-Narcejac- reenvía a la cadena infinita de elementos que se intercambian literatura y cine, ilustrando el certero y hoy ya indiscutible comentario de Jean-Bernard Vray sobre las reflexiones de André Gardies” (1999: 7): “Car si, selon l'expression d'André Gardies, la littérature peut-être considérée comme une *banque de données* pour l'écriture cinématographique, le cinéma est devenu aussi un fonds nourrissant pour l'écriture littéraire.

En segundo lugar, las *transacciones filmicoliterarias*⁶ que sustentan un discurso novelesco de ritmo trepidante y *tempo* vertiginoso, en el que se recuperan elementos estructurales propios de la novela de aventuras, del *thriller* y, en menor medida, de la novela sentimental.

Por último, la aplicación de una *mirada-cámara* tan activa y puntillosa como irónica y mordaz -una especie de mirada bifocal- sobre una contemporaneidad que suscita perplejidad o, cuando menos, una sonrisa sardónica de la que se hace partícipe al lector. Sutilmente obligado a establecer paralelismos entre las vivencias de los atribulados personajes y el mundo que habita, el lector no puede por menos que sospechar que la intención última de la novela trasciende con creces la dimensión puramente lúdica.

Nótese la reiteración en estas primeras consideraciones del sustantivo apariencia y sus derivados adjetivales y adverbiales, quizás como llamada de atención, si no contagio, de uno de los recursos más característicos de la ficción echenoziana, donde

⁵ En 1995 la Biblioteca del Congreso de EEUU elige *Vértigo* de Hitchcock para su preservación en el National Film Registry por considerarlo un film cultural y estéticamente significativo. 1995 es también, curiosamente, el año de la publicación de *Les grandes blondes*.

⁶ Tomamos prestada, por analogía con lo fílmico, la expresión *transacciones fotoliterarias* utilizada por Jean-Pierre Montier (2015) para designar, en este caso, la impregnación de la escritura novelesca por elementos propios del discurso cinematográfico.

nada es lo que parece. En *Les grandes blondes*, los torpes detectives que siguen el rastro de Gloire Stella, antigua *star* de la canción, desvanecida en las brumas del incógnito y la clandestinidad desde cuatro años atrás, no tardan en darse cuenta de ello. Y a veces lo hacen demasiado tarde. Tal es el caso de Jean-Claude Kastner, perdido por las carreteras bretonas en busca de una imagen ficticia y estereotipada de espectacular rubia a la que no sabe reconocer a tiempo. Camuflada bajo la figura anónima de morena vulgar y corriente, excesivamente pintada, mal vestida y sin glamour⁷ la ex cantante de instinto asesino termina despeñándole por el acantilado.

La caída mortal de Kastner, propiciada por el empujón de la falsa morena con conducta de Gorgona⁸, no es sino la primera de una serie de muertes por caídas al vacío que ritmarán la dinámica actancial de la protagonista, sustentada en el enmascaramiento, el asesinato y la huida. Gloire Abgrall se pasa la vida huyendo de la persecución de -como no podía ser de otra manera en Echenoz- mediocres investigadores contratados por un anodino productor de televisión cuyo apellido proléptico, Paul Salvador, resulta premonitorio del sorprendente *happy end* de la aventura. El desenlace de la novela, en efecto, frustra las expectativas del lector cuyo horizonte pasa por un nuevo asesinato por parte de la *femme fatale* que resulta ser Gloria, y por una nueva caída, esta vez del productor, no por casualidad acrofóbico. Nada de eso ocurre en un final que se acomoda a los clichés de la novela sentimental, en la que tanto la pulsión asesina de Gloire -“la technique habituelle, un petit précipice et hop” (Echenoz, 1995:160)-, por lo general desencadenada en situaciones de acoso, como los vértigos de Paul resultan curados por obra y magia del amor. Los efectos terapéuticos de este resultan eficaces, tal y como indica el excipit de la novela, en el que se fusionan dos de sus grandes hilos narrativos y se resuelven las dinámicas actanciales de sus personajes principales: “Il n’a plus peur du vide, elle n’a plus peur de rien” (Echenoz, 1995:251).

Quizás lo que menos importe sea ese final impostado de novela rosa, tras las muchas peripecias vividas por la protagonista y sus perseguidores según un ritmo frenético digno de novela de aventuras con tintes de novela negra. Quizás lo que más importe, siendo sin embargo lo menos evidente, sea la mirada inquieta y sin filtros que se lanza al mundo de falsedad, simulacro y corrupción por el que los personajes transitan. Sobre ello reflexionaremos en la tercera parte de este trabajo, tras haber señalado algunas llamativas coincidencias entre la novela de Echenoz y las referencias filmicas con las que juega de manera magistral.

No es indiferente que, al igual que el Flavières de *D’entre les morts*, y que el John Ferguson de *Vértigo*, ambos inspectores de policía retirados, Paul Salvador reconozca un problema de acrofobia manifestado por una invalidante sensación de vérti-

⁷ Muy en consonancia con la imagen de Kim Novak teñida de morena en *Vértigo*, de Hitchcock.

⁸ La figura mítica subyace implícitamente en la dinámica actancial de la excantante, cuya capacidad de atracción resulta fatal para muchos de los personajes masculinos, subyugados sin capacidad de reacción.

go, capaz de desencadenarse con la mera contemplación de un fotograma de resonancias fílmicas explícitas:

On possédait plusieurs photogrammes de la scène du clocher dans *Vertigo*, parmi lesquels un plan vertical de la cage d'escalier (combinaison de travelling arrière et de zoom avant), mais Salvador est lui-même très sensible au vertige, à ce point sensible que le moindre cliché d'à pic en plongée lui donne la nausée. Non, dit-il, trouve autre chose. On va s'arrêter là pour aujourd'hui (Echenoz, 1995:96-97).

Tampoco es casual que, al igual que en la novela de Boileau-Narcejac y que en el film de Hitchcock, en la novela de Echenoz se sucedan las caídas al vacío, en este caso propiciadas por una *rubia peligrosa*⁹ muy del tipo de las actrices hitchcockianas a las que precisamente el productor de TV Paul Salvador piensa dedicar su programa (Echenoz, 1995:44).

Obsesionado por un futuro documental televisivo del tipo de “Qué fue de...?”, Paul Salvador resulta un personaje determinante en el relato por cuanto proporciona el motivo de arranque (rescate de la estrella desaparecida para su integración en el programa) y permite al cabo su desenlace (encuentro con la antigua estrella y flechazo amoroso), a pesar de su exigua intervención directa en el desarrollo de la acción¹⁰ y de la banalidad de las tesis enunciadas para su informe. El documental en proyecto, con el que en realidad Paul Salvador pretende responder a la pregunta de por qué *Gentlemen prefere blondes*¹¹ (*Los caballeros las prefieren rubias*), formulada en la película de Howard Hawks, va perdiendo consistencia argumental a lo largo de la novela, para terminar cayendo en una cierta gratuidad e incoherencia de reminiscencias borgesianas: “Pas forcément besoin d'être grande pour intégrer la catégorie des grandes blondes, pas nécessairement. (Il réfléchit). Peut-être même, au fond, pas absolument besoin non plus d'être blonde, d'ailleurs” (Echenoz, 1995:66).

No hace falta ir mucho más lejos en esta breve aproximación a *Les grandes blondes* para percibir los numerosos guiños que la novela lanza al lector cinéfilo va-

⁹ *Rubias peligrosas* es la acertada traducción de *Les grandes blondes* elegida por Josep Escué para la edición castellana de Anagrama (2006).

¹⁰ Tras haber encargado la búsqueda de la antigua estrella a una agencia de detectives, Paul Salvador se pasa el tiempo pergeñando un informe sobre las rubias peligrosas en una rumia tan improductiva como banal: “Il a cherché de nouvelles idées pour son projet, depuis le début de la matinée, sans en concevoir aucune comme la plupart du temps” (Echenoz, 1995:237).

¹¹ Esta película de 1953, en la que Marilyn Monroe y Jane Russel se dan la réplica como rubia y morena respectivamente, subyace en muchos de los guiños cinematográficos de la novela. La pareja de Gloire y Rachel, entre las que se establece una fugaz relación lésbica en Bombay, obedece a esta idea opuesta y al tiempo complementaria de la belleza femenina: « Vous les trouvez à première vue belles comme le jour, puis à la réflexion comme deux jours différents, deux jours de fête au cœur de saisons opposées » (Echenoz, 1992:127).

liéndose tanto de imágenes cinematográficas de los años cincuenta como de las imágenes aceleradas que configuran una trama vertiginosa de huidas, búsquedas, persecuciones y desapariciones; peripecias múltiples en las que los personajes se comportan como actores mediocres, o figurantes sin experiencia (Echenoz, 1995:221).

2. Ecos del *Vértigo* hitchcockiano

Considerada en 2012 como una de las mejores películas de todos los tiempos, *Vértigo* de Alfred Hitchcock ha hecho efectivamente historia como thriller psicológico y muestra refinada de cine negro. Otra de sus producciones, *Psicosis*, dejó para siempre grabadas en la memoria del espectador las imágenes terroríficas del asesinato en la ducha de la joven y rubia protagonista, y del posterior hundimiento en el agua, desesperadamente lento, de su coche. *Les grandes blondes* contiene referencias a ambas películas en secuencias muy concretas, al margen de la común fobia a las alturas, ya comentada, de los protagonistas masculinos.

Lanzado a la búsqueda de la antigua estrella Gloire Stella¹², de nombre verdadero Gloire Abgrall, y camuflada bajo el nombre falso de Christine Fabrège¹³, el detective Kastner vive en una pesadilla¹⁴ anticipativa su propio final (Echenoz, 1995:14). Presiente el peligro que le acecha sin capacidad de reacción, dominado por el poder del deseo: “il commençait d’être excité lorsqu’une sueur froide l’envahit” (Echenoz, 1995:22). Los sudores fríos de Kastner anticipan el peligro inminente que se verá cumplido en terrorífica réplica real del sueño premonitorio, al tiempo que reenvían al título francés del film de Hitchcock, *Sueurs froides*, comercializado en inglés bajo el de *Vertigo*. En efecto, el destino de Kastner le llevará a despeñarse por un acantilado bretón bajo el inesperado y violento empujón de la mujer anónima que le sedujo.

Una vez consumado el homicidio, Gloire sigue los pasos preceptivos que el subgénero negro demanda: borrado de huellas y todo tipo de rastro, desaparición del cadáver, huida del lugar de los hechos no sin antes haberse desprendido del coche de Kastner empujándolo penosamente por otro acantilado. En este caso, la secuencia fílmica a la que la voz narradora alude explícitamente corresponde a *Psicosis*, en concreto a ese momento en que Norman Bates, interpretado por Anthony Perkins, hace desaparecer el Ford blanco de Marion Crane (Janet Leigh). El paralelismo entre el

¹² Nombre artístico muy propio de barco de pesca, como indica irónicamente uno de los detectives reflexionando sobre la antigua estrella venida a menos (Echenoz, 1995:11).

¹³ Echenoz sigue a pies juntillas muchos de los recursos propios del género policíaco, y uno de ellos es evidentemente la multiplicación de identidades falsas.

¹⁴ Pesadilla que retoma la escena introductoria de *Vértigo* en la que John Ferguson (James Stewart) se balancea sobre el vacío colgado de un andamio. El narrador se refiere a esta situación como un sueño angustioso muy frecuente, “rêve classique de vertige” (Echenoz, 1992:14), que se hará realidad en el caso del primer detective. Al igual que en la filmografía de Hitchcock, los personajes de Echenoz tienen horribles pesadillas, cuando no sufren de insomnio.

hundimiento de los dos coches en las dos secuencias, fílmica y literaria, se pone claramente de manifiesto por una voz narradora atenta en este caso a las convergencias y divergencias existentes entre ambas¹⁵:

Comme sous anesthésie, comme si la chute des corps lui procurait quelque apaisement, comme Anthony Perkins considérant le même spectacle en 1960 – sauf que l’auto de Kastner est une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, et qui s’immerge docilement sans faire d’histoires, alors que celle de Janet Leigh était une grosse Ford blanche recalcitrante, plaque minéralogique NFB 418 (Echenoz, 1995:51)

Conocida es la importancia del automóvil tanto en la filmografía de Hitchcock como en la narrativa de Echenoz. Muchos de los desplazamientos se producen con uno o varios personajes mientras la radio proporciona el ambiente musical y sonoro de la escena. En *Les grandes blondes* proliferan estos recorridos en coche, que constituyen uno de los *script*¹⁶ –o escenarios tipificados por cine y literatura de la experiencia común a narrador y lector– más característicos de la ficción echenoziana y que presentan interesantes variantes y transgresiones a lo largo de la novela. Señalaremos aquí dos escenarios propiamente cinematográficos.

El primer ejemplo nos lo proporciona el ataque de Gloire al coche del sustituto del malogrado Kastner. Más hábil que este último, el también detective Boccara localiza la casa donde vive Gloire y la vigila desde su automóvil con las luces apagadas. La cámara adopta la dirección de la mirada escrutadora que lanza Gloire al exterior de la casa, sin escapársele la lumbrera del cigarrillo de Boccara tras los cristales empañados del coche. Hasta aquí, un típico escenario de película policíaca. Pero un brusco cambio de toma, esta vez desde el interior del coche, da cuenta de la paralización del detective ante la terrorífica visión de la muchacha en veloz travelling de acercamiento:

Depuis l’intérieur de cette automobile. Boccara voit la jeune femme qui s’approche. Hache à la main, visage de méduse, dans l’ombre elle paraît surgir d’un panthéon barbare, d’un tableau symboliste ou d’un film d’horreur. Elle progresse beaucoup plus rapidement que la pensée de Boccara qui, pour le moment, n’a pas l’initiative d’une moindre réaction. Comme il songe à tendre enfin la main vers la clef de contact, la hache

¹⁵ Christine Jerusalem (1999) demuestra cómo la reescritura de muchas de las angustiosas escenas de los filmes de Hitchcock por parte de Echenoz tiende a la parodia y a la “carnavalización”, lejos del suspense trágico del cineasta.

¹⁶ Los *script* pueden derivar fácilmente, gracias a la competencia intertextual del lector o espectador, en desarrollos previsibles y genéricamente tipificados de la acción narrativa, literaria o cinematográfica (Baroni, 2002: 111).

vient s'abattre sur le pare-brise qui explose au moment où le moteur démarre" (Echenoz, 1995:73).

La cita interesa por cuanto implica un rapidísimo cambio de toma exterior-interior del vehículo en procedimiento claramente fílmico. Pero, además, implica una serie encadenada de referencias culturales y artísticas de valor considerable. Por un lado, la referencia a Medusa actualiza una figura mítica destructiva muy frecuente en la pintura simbolista e inspiradora de numerosos personajes femeninos de la narrativa de Echenoz. Gloria, en tanto que tenebrosa mujer fatal, se adecúa al estereotipo de mujer inaccesible e intimidatoria, tanto por su físico hipersexuado como por su comportamiento esquivo y misterioso, de rasgos claramente sádicos cuando se enfurece¹⁷. Por otro lado, la relación heteróclita –“panteón bárbaro, cuadro simbolista, film de terror” (Echenoz, 1995:73)– que sigue a la referencia catalizadora de todas ellas, Medusa, sintetiza lo aterrador de esa imagen congelada por un instante en la conciencia artística del detective. Solamente cuando la imagen detenida, cual estremecedora écfrasis, cobra movimiento y el parabrisas del coche salta en mil pedazos, Boccara, guiado por su instinto de supervivencia, es capaz de reaccionar y de huir.

La segunda escena a la que nos referíamos reenvía asimismo a una toma desde el interior del vehículo, pero esta vez en movimiento y conducido por la protagonista: “Étant repartie dans la voiture de Lagrange, sur la route Gloire soliloquait. Les phares de l'Opel perforaient coniquement la nuit tombée, projetant le film de la journée sur le double rideau des peupliers” (Echenoz, 1995:230). El haz luminoso de los faros equivale aquí al de la proyección de los acontecimientos de la jornada en la pantalla mental de la protagonista, cuya zozobra recuerda a la de esas rubias actrices al volante que tanto gustaban a Hitchcock: Kim Novak en *Vértigo* (1958), Janet Leigh en *Psicosis* (1960) o Tippi Hedren en *Los pájaros* (1963), por ejemplo. Nótese, por otra parte, que los faros no iluminan ningún paisaje nocturno exterior, sino la proyección de un desasosiego interior mostrado esta vez por una cámara subjetiva.

Los ecos de *Vértigo* vuelven a activarse explícitamente en una de las últimas escenas de *Les grandes blondes*, aquella en la que el pseudodetective Personnetaz sube a un cinematográfico faro¹⁸ normando tras las huellas de Gloire Abgrall. La imagen de la inminente caída del tercer investigador empujado por ésta aparece como más que probable horizonte de lectura, perversamente alimentado por el narrador:

Et c'est donc à cinq heures précises que, Gloire, surgissant d'un léger renforcement, surprendra Personnetaz par derrière et, comme elle sait si bien le faire, le balancera par-dessus la ram-

¹⁷ Existe un vértigo ciertamente sádico no desprovisto de componente sexual en la Gloire que empuja compulsivamente a sus víctimas al vacío. Resulta evidente, por ejemplo, la excitación sexual de Gloire tras haber contribuido a la caída de su acosador por el puente de Pymont (Echenoz, 1995:116).

¹⁸ En evidente paralelismo con la torre de la Misión desde la que caen en *Vértigo* tanto la esposa de Elster como la rubia Madeleine, interpretada por Kim Novak.

barde avec vigueur. On l'a dit, ce n'est pas un grand phare, on dirait presque un jouet, un élément de décor pour film à petit budget (Echenoz, 1995:223).

Sin embargo, a pesar de que la lógica del relato sugiere la caída del detective como continuación de la retahíla de muertes por despeñamiento propiciadas por la protagonista¹⁹, Personnettaz se salva milagrosamente gracias a la intervención de Béliard²⁰, un homúnculo de carácter fantástico que, a lo largo de la novela, encarna tan pronto el instinto destructor como la conciencia moral de la protagonista. Episodio fantástico que encamina la acción hacia un *happy end* ciertamente impostado con el que Echenoz juega con los posibles ilógicos o indecidibles del relato, combinando elementos propios de las novelas de aventuras, policíaca, sentimental y fantástica.

Nunca mejor dicho, Echenoz juega con elementos propios del suspense hitchcockiano, pero los vacía de intensidad dramática y psicológica y les confiere una ligereza y levedad que, paradójicamente, terminan adquiriendo una inusitada profundidad crítica. Por un lado, despoja a las escenas de la gravedad requerida por la acción mediante la aceleración del movimiento y la agitación constante de los personajes, en huida o en búsqueda permanente tanto de los demás como, en el fondo, de sí mismos. Una especie de acelerador de partículas ficcionales y narrativas que constituye, como pronto señaló Jean-Claude Lebrun, “un acelerador de sentido” (Lebrun, 1992: 16,59). Por otro, confiere a la voz narradora la distancia propia de una cámara objetiva e impasible, desde la que el lector observa la evolución de unos personajes respecto de los que no cabe la empatía, sino la extrañeza, la burla o la crítica.

3. Un ritmo narrativo vertiginoso para aventuras trepidantes

Como ya hemos avanzado, en *Les grandes blondes* tres hilos narrativos se alternan y se combinan con agilidad a lo largo de sus 28 capítulos, proporcionando una sensación de simultaneidad temporal muy cinematográfica: A) La peripecia de huida de Gloire Abgrall, tanto de los paparazzi, primero, como de los detectives, después; B) La persecución de la antigua estrella de la canción por parte de unos detectives incompetentes que le pisan los talones sin llegar a alcanzarla; C) El seguimiento distraído de la doble investigación por parte de Paul Salvador, obsesionado con su informe sobre la naturaleza plural y versátil de esas *rubias peligrosas*, no solo en el cine o en el

¹⁹ Según da a entender el narrador, a la muerte del detective Kastner le han precedido al menos otras dos: una, la sospechosa caída del amante y representante artístico de Gloire desde un cuarto piso por el hueco del ascensor; y dos, la de un paparazzi entrometido desde alguna de las torres de la catedral de Rouen. El lector intuye pronto la pulsión de Gloire, que se convierte en « rima ficcional del relato » (Houppermans, 2008 :149).

²⁰ En Béliard focaliza Echenoz el carácter fantástico de la acción, confiriéndole un sesgo alucinatorio. La aparición y desaparición del homúnculo coincide con momentos clave del devenir de la acción, siendo su intervención determinante en la dinámica de agresión, huida, supervivencia y rectificación de la protagonista.

arte, sino también en la vida. En realidad, el programa constituye la excusa perfecta para introducir una disertación tan torpe como irrisoria acerca de un canon de belleza estereotipado e impuesto por el cine -“Les grandes blondes. Récapitulons. Procédons par auteurs. Nous avons donc les hitchcockiennes. Puis nous avons les bergmaniennes. Puis nous avons celles des films soviétiques, pays satellites inclus” (Echenoz, 1995: 65). Disertación que se convierte, en permanente oscilación y autocorrección del pensamiento, en un frívolo discurrir sobre la capacidad de seducción femenina: “Pas forcément besoin d’être grande pour intégrer la catégorie des grandes blondes, pas nécessairement. (Il réfléchit.) Peut-être même, au fond, pas absolument besoin non plus d’être blonde, d’ailleurs. Je ne sais pas encore” (Echenoz, 1995: 66). Pronto se adivina, pues, la intrascendencia reflexiva y discursiva, aunque no paródica, de ese tercer hilo narrativo.

Si bien en cada capítulo de la primera parte de la novela la acción suele corresponder a alguno de los tres hilos eventuales anteriormente reseñados, pronto el ritmo narrativo se acelera. La voz narrativa salta ágilmente de uno a otro gracias a bisagras actanciales y espacio-temporales no desprovistas de humor, cuando no gracias a elipsis fulgurantes que inciden en su carácter fragmentario y activan la imaginación del lector. Así, por poner un ejemplo, en el capítulo 20, el triple hilo compuesto por Salvador – Personnetaz / Donatienne - Gloire Abgrall se alterna con breves bisagras metalépticas que delatan la intervención de un narrador tan omnisciente como irónico, diestro en el uso del discurso indirecto libre:

Mais où est-ce qu’elle pourrait être maintenant cette conne? se demandait-elle [Donatienne] ensuite entre ses dents.

Innocemment, cette conne pensait qu’on la laisserait en paix quand elle se serait acquittée de sa mission. Arrivée à Bombay, descendue à l’hôtel Suprême, sa chambre était élémentaire (Echenoz, 1995: 173).

En la novela proliferan las peripecias trepidantes y los viajes relámpago narrados al ritmo vertiginoso de sumarios. La acción queda condensada al máximo en segmentos activos propios de la novela de aventuras. El narrador, tan práctico como resolutivo, liquida en unas cuantas líneas el vuelo improductivo de ida y vuelta París-Sidney de detectives incompetentes:

Et le lendemain, Boccara se disait toujours déprimé lorsqu’ils s’embarquèrent dans ce même Boeing pour Sydney qu’avait emprunté Gloire. Mais nous savons qu’elle a quitté Sydney, nous connaissons déjà ce trajet, réglons donc tout cela très vite et résumons. À l’hôtel de Darling Harbour ils ne trouvèrent personne, le temps était épouvantable, ils n’eurent le temps de rien voir, ils rentrèrent aussitôt (Echenoz, 1995: 124).

Estos pasajes-sumario, en los que se explicita la intervención de una voz narradora consciente del efecto del montaje acelerado, se alternan con fragmentos narrativos más sosegados en los que el ritmo se hace más lento, según una cadencia regular de tensión-distensión. Los momentos de aceleración narrativa coinciden con los viajes de Gloire Abgrall en su dinámica de huida por varios continentes y su deseo de esquivar a unos investigadores dispuestos a seguirla a cualquier parte del mundo. Los paisajes, preferentemente urbanos, se suceden a velocidad de vértigo, esbozados con escasas pinceladas que permiten reconocerlos en su particularidad.

A veces la voz narradora fija la atención en algún *punctum*²¹ insólito que impone una pausa descriptiva o reflexiva, y permite recobrar aliento. Los ritmos trepidantes se combinan con planos-pausa correspondientes a zoom de aproximación en los que la mirada se queda prendada de un objeto –elemento decorativo, atuendo, utensilio doméstico, etc.– en ese fetichismo del objeto tan contemporáneo que contribuye a señalar lo extraño y asombroso de la realidad cotidiana. Siempre existe algún detalle insólito al tiempo que sintomático de la realidad contemporánea –a modo de imágenes fractales (Lebrun, 1992: 104)– que retiene la atención del narrador, a veces digresiva, para acto seguido permitirle recobrar el vibrante ritmo de crucero de la aventura inesperada y del viaje compulsivo, experimentados siempre por lugares de tránsito (aeropuertos, hoteles o carreteras). Esta doble velocidad narrativa del texto echenoziano cumple una función semejante a la del “meganarrador filmico”, en términos de André Gaudreault y François Jost en su estudio sobre *Le récit filmique* (1990): el narrador no solo actúa como un meticuloso montador-regidor de planos y secuencias, atento al ritmo y coherencia del relato, sino también se ocupa de ajustar la lente según un encuadre, plano o perspectiva determinados con vistas a mostrar al detalle la imagen de una realidad tan huidiza como equívoca.

Una vez descubierta en Launay-Mal-Nommé, un pueblecito de la escarpada costa bretona donde se había refugiado tras su salida de prisión por el presunto homicidio de su amante y manager, Gloire inicia una dinámica compulsiva de huida que la lleva a Sidney primero y, tras el nuevo homicidio de un acosador en el puente Pymont, a distintas ciudades de la India (Bombay y un balneario turístico del Sur, en ágil dinámica de ida y vuelta, esta vez en tren) para terminar por volver a Francia en peligrosa misión de contrabando e instalarse de nuevo en la costa atlántica. En esta ocasión se trata de la costa normanda, cerca de Honfleur. Gloire cree encontrar allí refugio junto al corrupto abogado Lagran.

Tras haber estado pisándole los talones de manera improductiva durante más de dos meses, la búsqueda de Gloire se resuelve de manera sorprendentemente sim-

²¹ Si la narración echenoziana se produce según un ritmo acelerado de plano-secuencia, el plano adquiere sus señas de identidad a modo de imagen fotográfica en la que el *punctum*, en el sentido barthesiano (Barthes, 1980) de detalle de inexcusable percepción e importante irradiación significativa, siempre queda de manifiesto.

ple²², como por encanto, gracias a una pista inesperada: la que proporciona una visita de la protagonista a su padre enfermo de Alzheimer, ingresado en un asilo próximo a Rouen. Una vez localizada por el detective Personnetaz y su ayudante Donatienne, y persuadida de abandonar el anonimato para recuperar la gloria y el glamour de antaño -“l’argent, le monde, le succès retrouvé, pourquoi pas le début d’une nouvelle carrière et tant qu’on y est l’amour [...]?” (Echenoz, 1995: 227)-, Gloire se presta finalmente al rodaje de la emisión televisiva sobre su evolución artística. Con ello se cierra la deriva anecdótica de la novela: Paul Salvador encuentra a la antigua *star* para rodar su programa (novela de investigación) gracias a la búsqueda de unos detectives cuya ineptitud permite dilatar la acción (novela de aventuras y policíaca), con la colaboración de su ayudante Donatienne. Por último, tanto ésta como el propio Salvador hallan inesperadamente el amor cada cual por su lado, lo que confiere a la novela un sesgo sentimental y romántico que atiende a la ambigüedad de un incipit de tono butoriano²³: “Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu’un” (Echenoz, 1995:7). Al final del relato se comprende que la búsqueda no tenía solo una motivación profesional, sino también amorosa. Mientras ambas quedan colmadas en la novela, la pirueta lúdica del apellido se llena de significado: en consonancia con el contenido semántico de aquel, Paul Salvador asume un papel redentor para con Gloire y, al tiempo, resulta doblemente salvado, tanto de su acrofobia como de su soledad. La jugada ha resultado maestra. Sin embargo...

4. El vértigo del mundo contemporáneo

No hay que perder de vista que, si hay sentimientos comunes a los personajes de *Les grandes blondes* y, en general, a los de la narrativa de Echenoz, este es el de la soledad, el tedio y la necesidad de encontrar refugio protector, tanto de los demás como de ciertas tendencias autodestructivas.

Las aventuras vividas a lo largo de *Les grandes blondes* por una excantante homicida, perseguida a través de varios continentes por detectives ineptos y obsesionada con la idea de desaparecer de la sociedad civil en busca de un anonimato y de un refugio imposibles²⁴, colman las expectativas lúdicas del lector. Sin embargo, la agu-

²² “On l’a cherchée au bout du monde, on l’a ratée et la voilà, à deux pas”, se dice Paul Salvador tras saber de la localización de Gloire en Normandía, después de haberla buscado hasta en las antípodas.

²³ La utilización de la segunda persona en ese comienzo abrupto de la novela recuerda sin duda a la perspectiva narrativa de *La modification* (1957) de Michel Butor, uno de los autores del *Nouveau Roman* que más influyen en Echenoz, tal y como él mismo reconoce en una entrevista concedida a *La Voz* (17 de abril 2014).

²⁴ « Se représentant au bout de ce bas monde une retraite introuvable, inviolable, hors d’atteinte. Une poche de marsupial au fond de quoi se blottir et puis hop, hop, toujours plus loin vers l’horizon meilleur pour oublier jusqu’à son nom, tous ses noms » (Echenoz, 1995:92). Se pone así de manifiesto la permanente búsqueda de Gloire de un refugio inalcanzable, a modo de ensoñado *regressus ad uterum*. Un anhelo de amparo y protección que corre paralelo a un deseo pertinaz de disolución y desaparición

deza e ironía de la voz narradora, combinada con los diferentes ambientes socioculturales en los que se mueven los personajes permiten pensar en una intencionalidad crítica, una mirada oblicua a lo que se ha considerado una “tentativa modesta de descripción del mundo”²⁵. (Jérusalem y Vray, 2006)

Intento modesto y humilde por cuanto Echenoz no pretende ni representar o reproducir²⁶ el variopinto paisaje de la sociedad contemporánea (en eso se diferencia de la ambición de Balzac, autor cuya obra conoce en profundidad y de la que aprende el arte del detalle significativo, analógico, y, con frecuencia, proléptico de caracteres y conductas), ni tampoco desarrollar un discurso ideológico o moralizador acerca de sus aspectos más reprobables. Ni lo uno, ni lo otro, sino llevar a cabo una denuncia profunda, bajo una aparente levedad, del vacío existencial de los personajes, de su ausencia de perspectivas de altura, de su falta de espesor ontológico en una sociedad que se mueve por deseos efímeros, en una constante hedonización de actos y desarrollo de anhelos económicos, no siempre lícitos.

Ante esta situación, poco o nada que decir para mejorar el silencio. Es lo que le ocurre a Personnetaz²⁷ durante uno de esos trayectos en coche que tanto proliferan en las novelas de Echenoz: “Il cherche quelque chose à dire sur la chance, sur la rue, sur la vie, une de ces choses enlevées, spirituelles et bien observées qui embellissent l’existence, et puis non, rien pour le moment” (Echenoz, 1995: 234). En esa situación, poco o nada que hacer para paliar el desconcierto ante el silencio y el vacío sino permanecer en continuo movimiento, rellenando el tiempo acordado y “pareciendo activo”, según la consigna de muchos de los personajes echenozianos. La actividad frenética y compulsiva se ajusta a los parámetros del pseudotriunfador. Requiere aceptar el juego de las apariencias y el simulacro, en un mundo de imágenes precarias, identidades falsas y decorados en trampantojo, que es el que Echenoz planta ante los ojos del lector. Porque lo que más le interesa es mostrar, sin más comentario, reflexión o mensaje explícito, el entramado de falsedad, hipocresía e injusticia del mundo

de la sociedad civil. No hay que perder de vista el título del libro que Paul Salvador tiene siempre a mano sin llegar nunca a leer, *How to disappear completely and never be found*, del cual se nos da la referencia bibliográfica completa -Doug Richmon, Citadel press, New York, 1994- en un alarde de exactitud (Echenoz, 1995:48 y 240). Este texto, citado de manera recurrente a lo largo de la novela sin llegar nunca a ser leído, refleja especularmente ese otro volumen que Léon Delmont compra en la estación al salir, sin llegar nunca a abrirlo a lo largo de su interminable viaje Paris-Roma, y que no constituye sino el envoltorio especular de lo contenido en *La modification* (1957).

²⁵ Es el título de una obra colectiva sobre Echenoz, publicada en 2006 bajo la dirección de Christine Jérusalem y Jean-Bernard Vray: *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*.

²⁶ Léase “re-presentar” y “re-producir” en su sentido más etimológico de “repetir”, “volver a”, lo que conduciría a una voluntad referencial y mimética propia de la escritura realista, muy alejada de la escritura echenoziana.

²⁷ No es de extrañar, si tenemos en cuenta el guiño despectivo del sufijo de ese « don nadie » que es Personnetaz.

en el que se mueven unos personajes impulsados por móviles particulares y económicos.

De ahí también que, al igual que ocurre en el cine de Hitchcock, escaseen los diálogos en discurso directo. La transcripción sintética e indirecta de los mismos corre a cargo de una voz narradora invasiva, siempre orientada, atenta al gesto y a la expresión del rostro y, por ende, a la reacción emocional del personaje; a los lugares por los que transitan, a los objetos que configuran el decorado y a los ruidos de fondo que configuran la ambientación sonora de una acción fundamentalmente urbana.

La novela ofrece de manera explícita, a través de las tribulaciones tanto de la actriz perseguida como de sus perseguidores, el panorama aciago de una sociedad en decadencia y su vertiente más necrosada: corrupción, prostitución, tráfico de sangre, de órganos, de personas, trata de blancas, contrabando de drogas, de material radioactivo, de armas, etc., todo aquello de lo que hablan los periódicos y que parece tan ajeno y alejado del hombre anónimo, centrado en el aquí y ahora de sus problemas particulares, en el aquí y ahora del individualismo narcisista denunciado por Lipovetsky (2004).

Desde esta perspectiva, no sorprende que el narrador aluda al cansancio y hastío de Gloire ante la descripción enumerativa por parte de su amiga Rachel de las actividades del consorcio Moopanar -“un consortium de trafics en tous genres” (1995: 178)- y su actividad ilegal a nivel internacional: “Mais tout cela, Gloire l’avait plus ou moins lu dans les journaux, elle commençait à se fatiguer de ces explications” (Echenoz, 1995:180). La transcripción indirecta de la exposición de Rachel, muy próxima al tratado, es uno de los pasajes más explícitamente reflexivos y enumerativos de la novela. En ella se denuncian las prácticas ilícitas de una “economía mundial alternativa” (Echenoz, 1995: 179), mientras quedan de manifiesto los tres pilares esenciales de la actividad: bienes, servicios y métodos. Gloire no permite, sin embargo, un análisis más profundo y analítico de las causas y efectos de dicha economía alternativa, y se inclina rápidamente por atender la pulsión más espontánea de su inclinación lésbica -“Elle préférait, dans l’immédiat, prendre Rachel dans ses bras” (Echenoz, 1995: 180)- antes de caer en las redes ilícitas de Moopanar & Cía y proseguir su deriva delictiva. Captada como camello de lujo en el terreno del tráfico y contrabando, Gloire participará indiferente al tráfico de material radiactivo y estupefacientes oculto en el vientre de los caballos que viajan con ella de Bombay a París. Hasta que Béliard, esta vez convertido en sensata voz de la conciencia desdoblada de la protagonista, de su otro yo responsable, le incita a recuperar la legalidad: “[...] il estimait qu’il était temps pour Gloire de revenir à des méthodes légales, de réintégrer la société des hommes” (Echenoz, 1995: 231).

En el enorme abanico de actividades delictivas que Gloire Abgrall descubre en su viaje a la India no hay por parte del narrador intromisiones reflexivas o morales. Se contenta con “poner ante los ojos” de Gloire y del lector las prácticas de una sociedad

corrupta y deshumanizada; *excesiva* en múltiples aspectos, en consonancia con el título del primer gran éxito de la cantante: *Excessif*. Como muchos otros novelistas contemporáneos, Echenoz se vale de las estructuras de la novela de aventuras, detectivesca o de investigación para introducir soterradamente, bajo un tono equívocamente amable, la búsqueda de respuestas a la relación que el personaje mantiene con el mundo y la sociedad en la que se integra, o desea integrarse; a la relación que el personaje mantiene con el otro y su alteridad indescifrable e incomprensible, con su inevitable horizonte de invisibilidad; a la relación, casi siempre frágil y conflictiva, del personaje consigo mismo. Tal es el caso de la protagonista femenina, sumergida en un mundo desprovisto de asideros para una existencia que, al cabo, se descubre vacía, sin norte ni referencias, inexorablemente atrapada en el juego de la apariencia y el simulacro. Como bien señala Bruno Blanckeman (2006: 176), “embrouillant les degrés de la fiction, il [Echenoz] établit un effet de mimétisme critique à l’ère du simulacre”.

La Gloria de Echenoz, que tiene mucho del halo misterioso, camaleónico y excitante de la peligrosa rubia hitchcockiana, resulta en las manos de su creador un marioneta perfecta para, mediante sus improductivas idas y venidas, sus relaciones efímeras, su estéril agitación o sus tediosos tiempos muertos, trazar de manera inmisericorde un inquietante esbozo del vertiginoso final del pasado siglo, tan certeramente definido por Gilles Lipovetsky (2004: 91) como “un composé paradoxal de frivolité et d’anxiété, d’euphorie et de vulnérabilité”.

Bajo un envoltorio aparentemente frívolo y desenfadado, en *Les grandes blondes* Jean Echenoz elabora pieza a pieza, escena a escena, detalle tras detalle, un universo ficcional tan divertido como, en el fondo, perturbador. Compone, cual montador virtuoso, las imágenes de inquietud y desasosiego (en el sentido más etimológico de ambos sustantivos) que su agudísima mirada percibe en la pantalla del mundo contemporáneo a través de los peculiares filtros hitchcockianos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARONI, Raphaël (2002): «Le rôle des scripts dans le récit». *Poétique*, 129, 105-126.
- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, Gallimard.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000): *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2006): «Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure». *Roman 20/50*, 41, 167-178.
- BOILEAU, Pierre et Thomas-NARCEJAC (1954): *D’entre les morts*. París, Denoël.
- ECHENOZ, Jean (1979): *Le Méridien de Greenwich*. París, Éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1983): *Cherokee*. París, Éditions de Minuit.

- ECHENOZ, Jean (1995): *Les grandes blondes*. Paris, Éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1999): *Je m'en vais*. Paris, Éditions de Minuit.
- GAUDREAU, André y François JOST (1990): *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan Université.
- HOUPPERMANS, Sjeff (2008): *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*. Paris, Bordas.
- JÉRUSALEM, Christine (1999): «Jean Echenoz: de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc», in Jean-Bernard Vray, *Écrire l'image : littérature et cinéma*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 25-33.
- JÉRUSALEM, Christine y Jean-Bernard VRAY [dir.] (2006): *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- KIBÉDI VARGA, Aron (1990): «Le récit postmoderne». *Littérature*, 77, 3-21.
- LEBRUN, Jean-Claude (1992): *Jean Echenoz*. Paris, Éditions du Rocher.
- LECLERC, Yvan (1989): «Autour de Minuit». *Dalhousie French Studies*, 17, 63-74.
- LIPOVETSKY, Gilles (2004): *Les temps hypermodernes*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- MONTIER, Jean-Pierre (2015): *Transactions photolittéraires*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- SCARPETTA, Guy (1996): *L'âge d'or du roman*. Paris, Grasset.
- SCHOOTS, Fieke (1997): «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- TRUFFAUT, François (1966): *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris, Robert Laffont.
- VIART, Dominique (2002): «Écrire avec le soupçon», in Michel Braudeau *et al.* (dir.), *Le roman français contemporain*. Paris, Ministère des Affaires Étrangères, ADPF, 129-174.
- VRAY, Jean-Bernard (1999): *Écrire l'image : littérature et cinéma*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne.

Imágenes de *vértigo* en *Les grandes blondes* de Jean Echenoz

Lourdes Carriedo López

Universidad Complutense de Madrid

carriedo@filol.ucm.es

Resumen

El presente trabajo, que se centra en la novela de Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), desarrolla una triple vía de estudio anunciada ya por la polisemia del título. Por un lado, analiza el tributo que el escritor rinde a su amplia cultura literaria y cinematográfica mediante guiños intertextuales que, en este caso, reenvían directamente a la filmografía de Alfred Hitchcock. Por otro, estudia las *transacciones filmicoliterarias* que sustentan un discurso novelesco de ritmo trepidante y *tempo* vertiginoso, regido por una voz narradora tan activa y puntillosa como irónica y mordaz. Por último, reflexiona sobre el vértigo que producen las imágenes de una sociedad deshumanizada, bajo el triple molde narrativo de la novela de aventuras, policíaca y sentimental.

Palabras clave: Hitchcock. Boileau-Narcejac. Transacciones fílmicas. Narratividad.

Abstract

The following paper, which focuses on the novel by Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), develops a three-way study already announced by the polysemy of the title. On the one hand, it analyzes the tribute that the writer pays to his broad literary and cinematographic culture through intertextual winks that, in this case, refer directly to the filmography of Alfred Hitchcock. On the other hand, it studies the *filmicoliterary transactions* that sustain a narrative discourse of fast paced rhythm and dizzying *tempo*, governed by a narrative voice as active and punctilious as it is ironic and biting. Finally, it reflects on the vertigo produced by the images of a deshumanized society under the triple mold of the adventure, crime and sentimental novel.

Key words: Hitchcock. Boileau-Narcejac. Filmic image. Narrative writing.

Résumé

Ce travail, qui porte essentiellement sur le roman de Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), propose une triple voie d'étude, annoncée par la polysémie du titre. D'un côté, on y analyse l'hommage que Jean Echenoz rend à la littérature et au cinéma au moyen de nombreux clins d'oeils intertextuels. Ceux-ci renvoient directement aux films d'Alfred Hitchcock. De l'autre, les *transactions filmicolittéraires* qui sont à la base d'un discours roma-

* Artículo recibido el 20/01/2018, evaluado el 12/03/2018, aceptado el 25/03/2018.

nesque à rythme trépidant et *tempo* vertigineux, régi par une voix narrative dynamique et consciencieuse autant qu'ironique et critique. L'article se termine par une réflexion sur le vertige que produisent les images d'une société déshumanisée, dépeinte sous le triple moule générique du roman d'aventures, policier et sentimental.

Mots clé : Hitchcock. Boileau-Narcejac. Image filmique. Narrativité.

1. Jean Echenoz y su “cultura de filmoteca”: *Les grandes blondes*

Desde la publicación de su primera novela, *Le Méridien de Greenwich* (1979) en las ediciones Minuit, Jean Echenoz (Orange, 1947) se ha consolidado como uno de los novelistas más valorados y originales del panorama literario europeo. Por más que la crítica se haya empeñado en etiquetarlo como autor postmoderno y minimalista, de sello editorial Minuit¹, la lectura de sus novelas desborda cualquier expectativa reductora y produce una cierta confusión. Ello se deriva, por un lado, de una narración ficcional rica en guiños intertextuales de todo tipo –literarios, filmicos, pictóricos, musicales–, lo que obliga al lector a estar en constante alerta para detectar numerosos “*déjà vus*”, rebosantes sin embargo de nuevos significados. Cualquier mínimo detalle, ya sea el título de un cuadro, de un libro, de una canción o, simplemente, el primer plano de un objeto en apariencia banal, adquiere resonancias imprevisibles, a modo de guiño, indicio, o pista posible, no siempre fácilmente transitables. Por otro lado, el desconcierto del lector surge también de una dinámica evenemencial y un ritmo narrativo trepidantes que se alternan con planos-pausa de factura hiperrealista en frecuente deriva surrealista y fantástica. Con todo ello, el vértigo de la lectura está servido, y con más razón en la novela en la que nos centraremos en esta ocasión.

Como tantas otras novelas de Echenoz, *Les grandes blondes*² ofrece una buena muestra de esa denominada “estética del reciclaje³”, tan propia de su escritura, que

¹ Las ediciones Minuit presentan una larga y compleja trayectoria desde su creación en 1941. Se caracterizan, sobre todo desde que Jérôme Lindon asume la dirección en 1948, por la publicación de textos innovadores, transgresores, entregados a la experimentación narrativa y dramática. Jean Echenoz pertenece a la generación de novelistas que comienzan a publicar en torno a los años ochenta, como Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville, Éric Chevillard, Marie Redonnet o Christian Oster, entre otros. Todos ellos fueron educados en las prácticas experimentales del Nouveau Roman, por lo que se les ha considerado como “Nouveaux Nouveaux Romanciers”. A pesar de ciertas afinidades temáticas y formales, que han permitido a la crítica aplicarles una etiqueta con la que no todos están de acuerdo –la de “escritores minimalistas”–, cada uno presenta una voz narrativa propia y singular que cuestiona su adscripción a un grupo nunca constituido como tal. Así lo demuestra Fieke Schoots en su estudio de 1997 “*Passer en douce à la douane*”. *L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*.

² Sexta novela publicada por Jean Echenoz, tras *Le Méridien de Greenwich* (1979), *Cherokee* (1983), *L'Équipée malaise* (1986), *Lac* (1989) y *Nous trois* (1992).

permite relanzar el género novelesco, “renarrativizándolo”⁴, pergeñando nuevas fórmulas narrativas y proponiendo nuevas imágenes sobre una contemporaneidad de ritmos fulgurantes que, nunca mejor dicho, produce vértigo. Nuevas imágenes siempre, resultantes de una mirada atenta al detalle, a la cara oculta e insólita de la realidad más cotidiana y plasmadas con una pluma tan ágil como breve y precisa.

El propio Echenoz ha reconocido la importancia de la previa visualización mental de sus escenarios, compuestos por imágenes que se suceden o se yuxtaponen unas a otras en ritmos variables y lógica a veces incierta. En una entrevista publicada en *El País* (26 de noviembre de 2014), Echenoz apuntaba a la imagen como matriz de su escritura y, más concretamente, precisaba la naturaleza fílmica de dicha imagen:

Soy incapaz de contar nada si no me he construido mentalmente una imagen. Y en esa fabricación prima la retórica del cine. Es como si me dominara un empeño en fundir ambas artes. El cine responde a una gramática, a un montaje de iluminación y sombra. Me empeño en traspasar todo eso a la novela.

Estas declaraciones no sorprenden en absoluto pues, ya desde el incipit de *Le Méridien de Greenweech* (1979), se percibe cómo la dinámica narrativa arranca de un plano descrito a modo de écfrasis pictórica, activado posteriormente según códigos fílmicos y acompañado de una certera conciencia metadiscursiva del narrador. Es de reseñar que, por su parte, el éxipit responde simétricamente a un proceso inverso, el del *travelling* en retroceso que acaba en foto fija:

Que l'on entreprenne la description d'une image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails [...] tout cela éveille le soupçon. [...] Le tableau peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le support, ou le prétexte, peut-être, d'un récit (Echenoz, 1979: 8).

Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux -ils diminuent-, nous nous élevons lentement jusqu'à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. À ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver le son naturel de l'océan, qui

³ “Estética del reciclaje” es la expresión empleada frecuentemente por la crítica en alusión a las múltiples referencias culturales y artísticas, a la proliferación de recursos propios de distintos subgéneros novelescos de los que se nutre la ficción de Echenoz. El primero en emplear la expresión es Guy Scarpetta (1996), pero quien difunde la etiqueta desde la crítica literaria es Dominique Viart en un artículo señero de título sarrautiano : « Écrire avec le soupçon » (Viart, 2002 :159).

⁴ “Renarrativización” del texto es el término empleado por Kibédi Varga (1990) para designar la voluntad de restitución de la intriga en el relato, sin llegar nunca a la recuperación de los moldes narrativos decimonónicos.

décroit dans notre ascension, jusqu'au silence. L'image s'immobilise (Echenoz, 1979: 255-256).

La dinamización del plano en escenas y secuencias, así como su posterior sintaxis narrativa en montaje sucesivo o yuxtapuesto, resulta fundamental para comprender la obra de Echenoz e imprescindible para desentrañar el misterio de *Les grandes blondes*, una novela en apariencia ligera o superficial a la que nos acercaremos desde la triple perspectiva anunciada ya por el título polisémico del artículo. El enunciado “imágenes de vértigo” juega con varios niveles de significado que configurarán la deriva de este trabajo, en el que se abordarán los siguientes puntos.

En primer lugar, la presencia del substrato fílmico, que resulta evidente desde las primeras páginas de *Les grandes blondes*, tanto desde el punto de vista temático cuanto en la recuperación de secuencias magistralmente rodadas por Alfred Hitchcock en *Vértigo* (1958), su ya mítica película⁵. El hecho de que el director británico se inspirase a su vez en una novela de 1954 –*D'entre les morts* de Boileau-Narcejac– reenvía a la cadena infinita de elementos que se intercambian literatura y cine, ilustrando el certero y hoy ya indiscutible comentario de Jean-Bernard Vray sobre las reflexiones de André Gardies (1999: 7): “Car si, selon l'expression d'André Gardies, la littérature peut-être considérée comme une *banque de données* pour l'écriture cinématographique, le cinéma est devenu aussi un fonds nourissant pour l'écriture littéraire”.

En segundo lugar, las *transacciones filmicoliterarias*⁶ que sustentan un discurso novelesco de ritmo trepidante y *tempo* vertiginoso, en el que se recuperan elementos estructurales propios de la novela de aventuras, del *thriller* y, en menor medida, de la novela sentimental.

Por último, la aplicación de una *mirada-cámara* tan activa y puntillosa como irónica y mordaz -una especie de mirada bifocal- sobre una contemporaneidad que suscita perplejidad o, cuando menos, una sonrisa sardónica de la que se hace partícipe al lector. Sutilmente obligado a establecer paralelismos entre las vivencias de los atri- bulados personajes y el mundo que habita, el lector no puede por menos que sospechar que la intención última de la novela trasciende con creces la dimensión puramente lúdica.

Nótese la reiteración en estas primeras consideraciones del sustantivo aparien- cia y sus derivados adjetivales y adverbiales, quizás como llamada de atención, si no contagio, de uno de los recursos más característicos de la ficción echenoziana, donde

⁵ En 1995 la Biblioteca del Congreso de EEUU elige *Vértigo* de Hitchcock para su preservación en el National Film Registry por considerarlo un film cultural y estéticamente significativo. 1995 es también, curiosamente, el año de la publicación de *Les grandes blondes*.

⁶ Tomamos prestada, por analogía con lo fílmico, la expresión *transacciones fotoliterarias* utilizada por Jean-Pierre Montier (2015) para designar, en este caso, la impregnación de la escritura novelesca por elementos propios del discurso cinematográfico.

nada es lo que parece. En *Les grandes blondes*, los torpes detectives que siguen el rastro de Gloire Stella, antigua *star* de la canción, desvanecida en las brumas del incógnito y la clandestinidad desde cuatro años atrás, no tardan en darse cuenta de ello. Aunque a veces lo hacen demasiado tarde. Tal es el caso de Jean-Claude Kastner, perdido por las carreteras bretonas en busca de una imagen ficticia y estereotipada de espectacular rubia a la que no sabe reconocer a tiempo. Camuflada bajo la figura anónima de morena vulgar y corriente, excesivamente pintada, mal vestida y sin glamour⁷ la ex cantante de instinto asesino termina despeñándose por el acantilado.

La caída mortal de Kastner, propiciada por el empujón de la falsa morena con conducta de Gorgona⁸, no es sino la primera de una serie de muertes por caídas al vacío que ritmarán la dinámica actancial de la protagonista, sustentada en el enmascaramiento, el asesinato y la huida. Gloire Abgrall se pasa la vida huyendo de la persecución de -como no podía ser de otra manera en Echenoz- mediocres investigadores contratados por un anodino productor de televisión cuyo apellido proléptico, Paul Salvador, resulta premonitorio del sorprendente *happy end* de la aventura. El desenlace de la novela, en efecto, frustra las expectativas del lector cuyo horizonte pasa por un nuevo asesinato por parte de la *femme fatale* que resulta ser Gloria, y por una nueva caída, esta vez del productor, no por casualidad acrofóbica. Nada de eso ocurre en un final que se acomoda a los clichés de la novela sentimental, en la que tanto la pulsión asesina de Gloire –“la technique habituelle, un petit précipice et hop” (Echenoz, 1995: 160)–, por lo general desencadenada en situaciones de acoso, como los vértigos de Paul resultan curados por obra y magia del amor. Los efectos terapéuticos de este resultan eficaces, tal y como indica el excipit de la novela, en el que se fusionan dos de sus grandes hilos narrativos y se resuelven las dinámicas actanciales de sus personajes principales: “Il n’a plus peur du vide, elle n’a plus peur de rien” (Echenoz, 1995: 251).

Quizás lo que menos importe sea ese final impostado de novela rosa, tras las muchas peripecias vividas por la protagonista y sus perseguidores según un ritmo frenético digno de novela de aventuras con tintes de novela negra. Quizás lo que más importe, siendo sin embargo lo menos evidente, sea la mirada inquieta y sin filtros que se lanza al mundo de falsedad, simulacro y corrupción por el que los personajes transitan. Sobre ello reflexionaremos en la tercera parte de este trabajo, tras haber señalado algunas llamativas coincidencias entre la novela de Echenoz y las referencias filmicas con las que juega de manera magistral.

No es indiferente que, al igual que el Flavières de *D’entre les morts*, y que el John Ferguson de *Vértigo*, ambos inspectores de policía retirados, Paul Salvador reco-

⁷ Muy en consonancia con la imagen de Kim Novak teñida de morena en *Vértigo*, de Hitchcock.

⁸ La figura mítica subyace implícitamente en la dinámica actancial de la excantante, cuya capacidad de atracción resulta fatal para muchos de los personajes masculinos, subyugados sin capacidad de reacción.

nozca un problema de acrofobia manifestado por una invalidante sensación de vértigo, capaz de desencadenarse con la mera contemplación de un fotograma de resonancias fílmicas explícitas:

On possédait plusieurs photogrammes de la scène du clocher dans *Vertigo*, parmi lesquels un plan vertical de la cage d'escalier (combinaison de travelling arrière et de zoom avant), mais Salvador est lui-même très sensible au vertige, à ce point sensible que le moindre cliché d'à pic en plongée lui donne la nausée. Non, dit-il, trouve autre chose. On va s'arrêter là pour aujourd'hui (Echenoz, 1995: 96-97).

Tampoco es casual que, al igual que en la novela de Boileau-Narcejac y que en el film de Hitchcock, en la novela de Echenoz se sucedan las caídas al vacío, en este caso propiciadas por una *rubia peligrosa*⁹ muy del tipo de las actrices hitchcockianas a las que precisamente el productor de TV Paul Salvador piensa dedicar su programa (Echenoz, 1995: 44).

Obsesionado por un futuro documental televisivo del tipo de “Qué fue de...?”, Paul Salvador resulta un personaje determinante en el relato por cuanto proporciona el motivo de arranque (rescate de la estrella desaparecida para su integración en el programa) y permite al cabo su desenlace (encuentro con la antigua estrella y flechazo amoroso), a pesar de su exigua intervención directa en el desarrollo de la acción¹⁰ y de la banalidad de las tesis enunciadas para su informe. El documental en proyecto, con el que en realidad Paul Salvador pretende responder a la pregunta de por qué *Gentlemen préfère blondes*¹¹ (*Los caballeros las prefieren rubias*), formulada en la película de Howard Hawks, va perdiendo consistencia argumental a lo largo de la novela, para terminar cayendo en una cierta gratuidad e incoherencia de reminiscencias borgesianas: “Pas forcément besoin d'être grande pour intégrer la catégorie des grandes blondes, pas nécessairement. (Il réfléchit). Peut-être même, au fond, pas absolument besoin non plus d'être blonde, d'ailleurs” (Echenoz, 1995:66).

⁹ *Rubias peligrosas* es la acertada traducción de *Les grandes blondes* elegida por Josep Escué para la edición castellana de Anagrama (2006).

¹⁰ Tras haber encargado la búsqueda de la antigua estrella a una agencia de detectives, Paul Salvador se pasa el tiempo pergeñando un informe sobre las rubias peligrosas en una rumia tan improductiva como banal: “Il a cherché de nouvelles idées pour son projet, depuis le début de la matinée, sans en concevoir aucune comme la plupart du temps” (Echenoz, 1995: 237).

¹¹ Esta película de 1953, en la que Marilyn Monroe y Jane Russel se dan la réplica como rubia y morena respectivamente, subyace en muchos de los guiños cinematográficos de la novela. La pareja de Gloire y Rachel, entre las que se establece una fugaz relación lésbica en Bombay, obedece a esta idea opuesta y al tiempo complementaria de la belleza femenina: « Vous les trouvez à première vue belles comme le jour, puis à la réflexion comme deux jours différents, deux jours de fête au cœur de saisons opposées » (Echenoz, 1992: 127).

No hace falta ir mucho más lejos en esta breve aproximación a *Les grandes blondes* para percibir los numerosos guiños que la novela lanza al lector cinéfilo valiéndose tanto de imágenes cinematográficas de los años cincuenta como de las imágenes aceleradas que configuran una trama vertiginosa de huidas, búsquedas, persecuciones y desapariciones; peripecias múltiples en las que los personajes se comportan como actores mediocres, o figurantes sin experiencia (Echenoz, 1995: 221).

2. Ecos del *Vértigo* hitchcockiano

Considerada en 2012 como una de las mejores películas de todos los tiempos, *Vértigo* de Alfred Hitchcock ha hecho efectivamente historia como thriller psicológico y muestra refinada de cine negro. Otra de sus producciones, *Psicosis*, dejó para siempre grabadas en la memoria del espectador las imágenes terroríficas del asesinato en la ducha de la joven y rubia protagonista, y del posterior hundimiento en el agua, desesperadamente lento, de su coche. *Les grandes blondes* contiene referencias a ambas películas en secuencias muy concretas, al margen de la común fobia a las alturas, ya comentada, de los protagonistas masculinos.

Lanzado a la búsqueda de la antigua estrella Gloire Stella¹², de nombre verdadero Gloire Abgrall, y camuflada bajo el nombre falso de Christine Fabrège¹³, el detective Kastner vive en una pesadilla¹⁴ anticipativa su propio final (Echenoz, 1995: 14). Presiente el peligro que le acecha sin capacidad de reacción, dominado por el poder del deseo: “il commençait d’être excité lorsqu’une sueur froide l’envahit” (Echenoz, 1995: 22). Los sudores fríos de Kastner anticipan el peligro inminente que se verá cumplido en terrorífica réplica real del sueño premonitorio, al tiempo que reenvían al título francés del film de Hitchcock, *Sueurs froides*, comercializado en inglés bajo el de *Vertigo*. En efecto, el destino de Kastner le llevará a despeñarse por un acantilado bretón bajo el inesperado y violento empujón de la mujer anónima que le sedujo.

Una vez consumado el homicidio, Gloire sigue los pasos preceptivos que el subgénero negro demanda: borrado de huellas y todo tipo de rastro, desaparición del cadáver, huida del lugar de los hechos no sin antes haberse desprendido del coche de Kastner empujándolo penosamente por otro acantilado. En este caso, la secuencia filmica a la que la voz narradora alude explícitamente corresponde a *Psicosis*, en con-

¹² Nombre artístico muy propio de barco de pesca, como indica irónicamente uno de los detectives reflexionando sobre la antigua estrella venida a menos (Echenoz, 1995: 11).

¹³ Echenoz sigue a pies juntillas muchos de los recursos propios del género policíaco, y uno de ellos es evidentemente la multiplicación de identidades falsas.

¹⁴ Pesadilla que retoma la escena introductoria de *Vértigo* en la que John Ferguson (James Stewart) se balancea sobre el vacío colgado de un andamio. El narrador se refiere a esta situación como un sueño angustioso muy frecuente, “rêve classique de vertige” (Echenoz, 1992: 14), que se hará realidad en el caso del primer detective. Al igual que en la filmografía de Hitchcock, los personajes de Echenoz tienen horribles pesadillas, cuando no sufren de insomnio.

creto a ese momento en que Norman Bates, interpretado por Anthony Perkins, hace desaparecer el Ford blanco de Marion Crane (Janet Leigh). El paralelismo entre el hundimiento de los dos coches en las dos secuencias, fílmica y literaria, se pone claramente de manifiesto por una voz narradora atenta en este caso a las convergencias y divergencias existentes entre ambas¹⁵:

Comme sous anesthésie, comme si la chute des corps lui procurait quelque apaisement, comme Anthony Perkins considérant le même spectacle en 1960 – sauf que l’auto de Kastner est une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, et qui s’immerge docilement sans faire d’histoires, alors que celle de Janet Leigh était une grosse Ford blanche recalcitante, plaque minéralogique NFB 418 (Echenoz, 1995: 51)

Conocida es la importancia del automóvil tanto en la filmografía de Hitchcock como en la narrativa de Echenoz. Muchos de los desplazamientos se producen con uno o varios personajes mientras la radio proporciona el ambiente musical y sonoro de la escena. En *Les grandes blondes* proliferan estos recorridos en coche, que constituyen uno de los *script*¹⁶ –o escenarios tipificados por cine y literatura de la experiencia común a narrador y lector– más característicos de la ficción echenoziana y que presentan interesantes variantes y transgresiones a lo largo de la novela. Señalaremos aquí dos escenarios propiamente cinematográficos.

El primer ejemplo nos lo proporciona el ataque de Gloire al coche del sustituto del malogrado Kastner. Más hábil que este último, el también detective Boccara localiza la casa donde vive Gloire y la vigila desde su automóvil con las luces apagadas. La cámara adopta la dirección de la mirada escrutadora que lanza Gloire al exterior de la casa, sin escapársele la lumbrera del cigarrillo de Boccara tras los cristales empañados del coche. Hasta aquí, un típico escenario de película policíaca. Pero un brusco cambio de toma, esta vez desde el interior del coche, da cuenta de la paralización del detective ante la terrorífica visión de la muchacha en veloz travelling de acercamiento:

Depuis l’intérieur de cette automobile. Boccara voit la jeune femme qui s’approche. Hache à la main, visage de méduse, dans l’ombre elle paraît surgir d’un panthéon barbare, d’un tableau symboliste ou d’un film d’horreur. Elle progresse beaucoup plus rapidement que la pensée de Boccara qui, pour le moment, n’a pas l’initiative d’une moindre réaction. Comme il

¹⁵ Christine Jerusalem (1999) demuestra cómo la reescritura de muchas de las angustiosas escenas de los filmes de Hitchcock por parte de Echenoz tiende a la parodia y a la “carnavalización”, lejos del suspense trágico del cineasta.

¹⁶ Los *script* pueden derivar fácilmente, gracias a la competencia intertextual del lector o espectador, en desarrollos previsibles y genéricamente tipificados de la acción narrativa, literaria o cinematográfica (Baroni, 2002: 111).

songe à tendre enfin la main vers la clef de contact, la hache vient s'abattre sur le pare-brise qui explose au moment où le moteur démarre (Echenoz, 1995: 73).

La cita interesa por cuanto implica un rapidísimo cambio de toma exterior-interior del vehículo en procedimiento claramente fílmico. Pero, además, implica una serie encadenada de referencias culturales y artísticas de valor considerable. Por un lado, la referencia a Medusa actualiza una figura mítica destructiva muy frecuente en la pintura simbolista e inspiradora de numerosos personajes femeninos de la narrativa de Echenoz. Gloria, en tanto que tenebrosa mujer fatal, se adecúa al estereotipo de mujer inaccesible e intimidatoria, tanto por su físico hipersexuado como por su comportamiento esquivo y misterioso, de rasgos claramente sádicos cuando se enfurece¹⁷. Por otro lado, la relación heteróclita –“panteón bárbaro, cuadro simbolista, film de terror” (Echenoz, 1995: 73)– que sigue a la referencia catalizadora de todas ellas, Medusa, sintetiza lo aterrador de esa imagen congelada por un instante en la conciencia artística del detective. Solamente cuando la imagen detenida, cual estremecedora écfrasis, cobra movimiento y el parabrisas del coche salta en mil pedazos, Boccara, guiado por su instinto de supervivencia, es capaz de reaccionar y de huir.

La segunda escena a la que nos referíamos reenvía asimismo a una toma desde el interior del vehículo, pero esta vez en movimiento y conducido por la protagonista: “Étant repartie dans la voiture de Lagrange, sur la route Gloire soliloquait. Les phares de l'Opel perforaient coniquement la nuit tombée, projetant le film de la journée sur le double rideau des peupliers” (Echenoz, 1995:230). El haz luminoso de los faros equivale aquí al de la proyección de los acontecimientos de la jornada en la pantalla mental de la protagonista, cuya zozobra recuerda a la de esas rubias actrices al volante que tanto gustaban a Hitchcock: Kim Novak en *Vértigo* (1958), Janet Leigh en *Psicosis* (1960) o Tippi Hedren en *Los pájaros* (1963), por ejemplo. Nótese, por otra parte, que los faros no iluminan ningún paisaje nocturno exterior, sino la proyección de un desasosiego interior mostrado esta vez por una cámara subjetiva.

Los ecos de *Vértigo* vuelven a activarse explícitamente en una de las últimas escenas de *Les grandes blondes*, aquella en la que el pseudodetective Personnetaz sube a un cinematográfico faro¹⁸ normando tras las huellas de Gloire Abgrall. La imagen de la inminente caída del tercer investigador empujado por ésta aparece como más que probable horizonte de lectura, perversamente alimentado por el narrador:

Et c'est donc à cinq heures précises que, Gloire, surgissant d'un léger renforcement, surprendra Personnetaz par derrière et,

¹⁷ Existe un vértigo ciertamente sádico no desprovisto de componente sexual en la Gloire que empuja compulsivamente a sus víctimas al vacío. Resulta evidente, por ejemplo, la excitación sexual de Gloire tras haber contribuido a la caída de su acosador por el puente de Pymont (Echenoz, 1995: 116).

¹⁸ En evidente paralelismo con la torre de la Misión desde la que caen en *Vértigo* tanto la esposa de Elster como la rubia Madeleine, interpretada por Kim Novak.

comme elle sait si bien le faire, le balancera par-dessus la rambarde avec vigueur. On l'a dit, ce n'est pas un grand phare, on dirait presque un jouet, un élément de décor pour film à petit budget (Echenoz, 1995: 223).

Sin embargo, a pesar de que la lógica del relato sugiere la caída del detective como continuación de la retahíla de muertes por despeñamiento propiciadas por la protagonista¹⁹, Personnettaz se salva milagrosamente gracias a la intervención de Béliard²⁰, un homúnculo de carácter fantástico que, a lo largo de la novela, encarna tan pronto el instinto destructor como la conciencia moral de la protagonista. Episodio fantástico que encamina la acción hacia un *happy end* ciertamente impostado con el que Echenoz juega con los posibles ilógicos o indecidibles del relato, combinando elementos propios de las novelas de aventuras, policíaca, sentimental y fantástica.

Nunca mejor dicho, Echenoz juega con elementos propios del suspense hitchcockiano, pero los vacía de intensidad dramática y psicológica y les confiere una ligereza y levedad que, paradójicamente, terminan adquiriendo una inusitada profundidad crítica. Por un lado, despoja a las escenas de la gravedad requerida por la acción mediante la aceleración del movimiento y la agitación constante de los personajes, en huida o en búsqueda permanente tanto de los demás como, en el fondo, de sí mismos. Una especie de acelerador de partículas ficcionales y narrativas que constituye, como pronto señaló Jean-Claude Lebrun, “un acelerador de sentido” (Lebrun, 1992: 16, 59). Por otro, confiere a la voz narradora la distancia propia de una cámara objetiva e impasible, desde la que el lector observa la evolución de unos personajes respecto de los que no cabe la empatía, sino la extrañeza, la burla o la crítica.

3. Un ritmo narrativo vertiginoso para aventuras trepidantes

Como ya hemos avanzado, en *Les grandes blondes* tres hilos narrativos se alternan y se combinan con agilidad a lo largo de sus 28 capítulos, proporcionando una sensación de simultaneidad temporal muy cinematográfica: A) La peripecia de huida de Gloire Abgrall, tanto de los paparazzi, primero, como de los detectives, después; B) La persecución de la antigua estrella de la canción por parte de unos detectives incompetentes que le pisan los talones sin llegar a alcanzarla; C) El seguimiento distraído de la doble investigación por parte de Paul Salvador, obsesionado con su informe

¹⁹ Según da a entender el narrador, a la muerte del detective Kastner le han precedido al menos otras dos: una, la sospechosa caída del amante y representante artístico de Gloire desde un cuarto piso por el hueco del ascensor; y dos, la de un paparazzi entrometido desde alguna de las torres de la catedral de Rouen. El lector intuye pronto la pulsión de Gloire, que se convierte en « rima ficcional del relato » (Houppermans, 2008: 149).

²⁰ En Béliard focaliza Echenoz el carácter fantástico de la acción, confiriéndole un sesgo alucinatorio. La aparición y desaparición del homúnculo coincide con momentos clave del devenir de la acción, siendo su intervención determinante en la dinámica de agresión, huida, supervivencia y rectificación de la protagonista.

sobre la naturaleza plural y versátil de esas *rubias peligrosas*, no solo en el cine o en el arte, sino también en la vida. En realidad, el programa constituye la excusa perfecta para introducir una disertación tan torpe como irrisoria acerca de un canon de belleza estereotipado e impuesto por el cine –“Les grandes blondes. Récapitulons. Procédons par auteurs. Nous avons donc les hitchcockiennes. Puis nous avons les bergmanniennes. Puis nous avons celles des films soviétiques, pays satellites inclus” (Echenoz, 1995: 65). Disertación que se convierte, en permanente oscilación y autocorrección del pensamiento, en un frívolo discurrir sobre la capacidad de seducción femenina: “Pas forcément besoin d’être grande pour intégrer la catégorie des grandes blondes, pas nécessairement. (Il réfléchit). Peut-être même, au fond, pas absolument besoin non plus d’être blonde, d’ailleurs. Je ne sais pas encore” (Echenoz, 1995: 66). Pronto se adivina, pues, la intrascendencia reflexiva y discursiva, aunque no paródica, de ese tercer hilo narrativo.

Si bien en cada capítulo de la primera parte de la novela la acción suele corresponder a alguno de los tres hilos eventuales anteriormente reseñados, pronto el ritmo narrativo se acelera. La voz narrativa salta ágilmente de uno a otro gracias a bisagras actanciales y espacio-temporales no desprovistas de humor, cuando no gracias a elipsis fulgurantes que inciden en su carácter fragmentario y activan la imaginación del lector. Así, por poner un ejemplo, en el capítulo 20, el triple hilo compuesto por Salvador - Personnetaz / Donatienne - Gloire Abgrall se alterna con breves bisagras metalépticas que delatan la intervención de un narrador tan omnisciente como irónico, diestro en el uso del discurso indirecto libre:

Mais où est-ce qu’elle pourrait être maintenant cette conne? se demandait-elle [Donatienne] ensuite entre ses dents.

Innocemment, cette conne pensait qu’on la laisserait en paix quand elle se serait acquittée de sa mission. Arrivée à Bombay, descendue à l’hôtel Suprême, sa chambre était élémentaire (Echenoz, 1995: 173).

En la novela proliferan las peripecias trepidantes y los viajes relámpago narrados al ritmo vertiginoso de sumarios. La acción queda condensada al máximo en segmentos activos propios de la novela de aventuras. El narrador, tan práctico como resolutivo, liquida en unas cuantas líneas el vuelo improductivo de ida y vuelta París-Sidney de detectives incompetentes:

Et le lendemain, Boccara se disait toujours déprimé lorsqu’ils s’embarquèrent dans ce même Boeing pour Sydney qu’avait emprunté Gloire. Mais nous savons qu’elle a quitté Sydney, nous connaissons déjà ce trajet, réglons donc tout cela très vite et résumons. À l’hôtel de Darling Harbour ils ne trouvèrent personne, le temps était épouvantable, ils n’eurent le temps de rien voir, ils rentrèrent aussitôt (Echenoz, 1995: 124).

Estos pasajes-sumario, en los que se explicita la intervención de una voz narradora consciente del efecto del montaje acelerado, se alternan con fragmentos narrativos más sosegados en los que el ritmo se hace más lento, según una cadencia regular de tensión-distensión. Los momentos de aceleración narrativa coinciden con los viajes de Gloire Abgrall en su dinámica de huida por varios continentes y su deseo de esquivar a unos investigadores dispuestos a seguirla a cualquier parte del mundo. Los paisajes, preferentemente urbanos, se suceden a velocidad de vértigo, esbozados con escasas pinceladas que permiten reconocerlos en su particularidad.

A veces la voz narradora fija la atención en algún *punctum*²¹ insólito que impone una pausa descriptiva o reflexiva, y permite recobrar aliento. Los ritmos trepidantes se combinan con planos-pausa correspondientes a zoom de aproximación en los que la mirada se queda prendada de un objeto –elemento decorativo, atuendo, utensilio doméstico, etc.– en ese fetichismo del objeto tan contemporáneo que contribuye a señalar lo extraño y asombroso de la realidad cotidiana. Siempre existe algún detalle insólito al tiempo que sintomático de la realidad contemporánea –a modo de imágenes fractales (Lebrun, 1992: 104)– que retiene la atención del narrador, a veces digresiva, para acto seguido permitirle recobrar el vibrante ritmo de cruce de la aventura inesperada y del viaje compulsivo, experimentados siempre por lugares de tránsito (aeropuertos, hoteles o carreteras). Esta doble velocidad narrativa del texto echenoziano cumple una función semejante a la del “meganarrador filmico”, en términos de André Gaudreault y François Jost en su estudio sobre *Le récit filmique* (1990): el narrador no solo actúa como un meticuloso montador-regidor de planos y secuencias, atento al ritmo y coherencia del relato, sino también se ocupa de ajustar la lente según un encuadre, plano o perspectiva determinados con vistas a mostrar al detalle la imagen de una realidad tan huidiza como equívoca.

Una vez descubierta en Launay-Mal-Nommé, un pueblecito de la escarpada costa bretona donde se había refugiado tras su salida de prisión por el presunto homicidio de su amante y manager, Gloire inicia una dinámica compulsiva de huida que la lleva a Sidney primero y, tras el nuevo homicidio de un acosador en el puente Pyrmont, a distintas ciudades de la India (Bombay y un balneario turístico del Sur, en ágil dinámica de ida y vuelta, esta vez en tren) para terminar por volver a Francia en peligrosa misión de contrabando e instalarse de nuevo en la costa atlántica. En esta ocasión se trata de la costa normanda, cerca de Honfleur. Gloire cree encontrar allí refugio junto al corrupto abogado Lagrange.

Tras haber estado pisándole los talones de manera improductiva durante más de dos meses, la búsqueda de Gloire se resuelve de manera sorprendentemente sim-

²¹ Si la narración echenoziana se produce según un ritmo acelerado de plano-secuencia, el plano adquiere sus señas de identidad a modo de imagen fotográfica en la que el *punctum*, en el sentido barthesiano (Barthes, 1980) de detalle de inexcusable percepción e importante irradiación significativa, siempre queda de manifiesto.

ple²², como por encanto, gracias a una pista inesperada: la que proporciona una visita de la protagonista a su padre enfermo de Alzheimer, ingresado en un asilo próximo a Rouen. Una vez localizada por el detective Personnetaz y su ayudante Donatienne, y persuadida de abandonar el anonimato para recuperar la gloria y el glamour de antaño —“l’argent, le monde, le succès retrouvé, pourquoi pas le début d’une nouvelle carrière et tant qu’on y est l’amour [...]?” (Echenoz, 1995: 227)—, Gloire se presta finalmente al rodaje de la emisión televisiva sobre su evolución artística. Con ello se cierra la deriva anecdótica de la novela: Paul Salvador encuentra a la antigua *star* para rodar su programa (novela de investigación) gracias a la búsqueda de unos detectives cuya ineptitud permite dilatar la acción (novela de aventuras y policíaca), con la colaboración de su ayudante Donatienne. Por último, tanto ésta como el propio Salvador hallan inesperadamente el amor cada cual por su lado, lo que confiere a la novela un sesgo sentimental y romántico que atiende a la ambigüedad de un incipit de tono butoriano²³: “Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu’un” (Echenoz, 1995: 7). Al final del relato se comprende que la búsqueda no tenía solo una motivación profesional, sino también amorosa. Mientras ambas quedan colmadas en la novela, la pirueta lúdica del apellido se llena de significado: en consonancia con el contenido semántico de aquel, Paul Salvador asume un papel redentor para con Gloire y, al tiempo, resulta doblemente salvado, tanto de su acrofobia como de su soledad. La jugada ha resultado maestra. Sin embargo...

4. El vértigo del mundo contemporáneo

No hay que perder de vista que, si hay sentimientos comunes a los personajes de *Les grandes blondes* y, en general, a los de la narrativa de Echenoz, este es el de la soledad, el tedio y la necesidad de encontrar refugio protector, tanto de los demás como de ciertas tendencias autodestructivas.

Las aventuras vividas a lo largo de *Les grandes blondes* por una excantante homicida, perseguida a través de varios continentes por detectives ineptos y obsesionada con la idea de desaparecer de la sociedad civil en busca de un anonimato y de un refugio imposibles²⁴, colman las expectativas lúdicas del lector. Sin embargo, la agu-

²² “On l’a cherchée au bout du monde, on l’a ratée et la voilà, à deux pas”, se dice Paul Salvador tras saber de la localización de Gloire en Normandía, después de haberla buscado hasta en las antípodas.

²³ La utilización de la segunda persona en ese comienzo abrupto de la novela recuerda sin duda a la perspectiva narrativa de *La modification* (1957) de Michel Butor, uno de los autores del *Nouveau Roman* que más influyen en Echenoz, tal y como él mismo reconoce en una entrevista concedida a *La Voz* (17 de abril 2014).

²⁴ « Se représentant au bout de ce bas monde une retraite introuvable, inviolable, hors d’atteinte. Une poche de marsupial au fond de quoi se blottir et puis hop, hop, toujours plus loin vers l’horizon meilleur pour oublier jusqu’à son nom, tous ses noms » (Echenoz, 1995: 92). Se pone así de manifiesto la permanente búsqueda de Gloire de un refugio inalcanzable, a modo de ensoñado *regressus ad uterum*. Un anhelo de amparo y protección que corre paralelo a un deseo pertinaz de disolución y desaparición

deza e ironía de la voz narradora, combinada con los diferentes ambientes socioculturales en los que se mueven los personajes permiten pensar en una intencionalidad crítica, una mirada oblicua a lo que se ha considerado una “tentativa modesta de descripción del mundo”²⁵ (Jérusalem y Vray, 2006).

Intento modesto y humilde por cuanto Echenoz no pretende ni representar o reproducir²⁶ el variopinto paisaje de la sociedad contemporánea (en eso se diferencia de la ambición de Balzac, autor cuya obra conoce en profundidad y de la que aprende el arte del detalle significativo, analógico, y, con frecuencia, proléptico de caracteres y conductas), ni tampoco desarrollar un discurso ideológico o moralizador acerca de sus aspectos más reprobables. Ni lo uno, ni lo otro, sino llevar a cabo una denuncia profunda, bajo una aparente levedad, del vacío existencial de los personajes, de su ausencia de perspectivas de altura, de su falta de espesor ontológico en una sociedad que se mueve por deseos efímeros, en una constante hedonización de actos y desarrollo de anhelos económicos, no siempre lícitos.

Ante esta situación, poco o nada que decir para mejorar el silencio. Es lo que le ocurre a Personnetaz²⁷ durante uno de esos trayectos en coche que tanto proliferan en las novelas de Echenoz: “Il cherche quelque chose à dire sur la chance, sur la rue, sur la vie, une de ces choses enlevées, spirituelles et bien observées qui embellissent l’existence, et puis non, rien pour le moment” (Echenoz, 1995: 234). En esa situación, poco o nada que hacer para paliar el desconcierto ante el silencio y el vacío sino permanecer en continuo movimiento, rellenando el tiempo acordado y “pareciendo activo”, según la consigna de muchos de los personajes echenozianos. La actividad frenética y compulsiva se ajusta a los parámetros del pseudotriunfador. Requiere aceptar el juego de las apariencias y el simulacro, en un mundo de imágenes precarias, identidades falsas y decorados en trampantojo, que es el que Echenoz planta ante los ojos del lector. Porque lo que más le interesa es mostrar, sin más comentario, reflexión o mensaje explícito, el entramado de falsedad, hipocresía e injusticia del mundo

de la sociedad civil. No hay que perder de vista el título del libro que Paul Salvador tiene siempre a mano sin llegar nunca a leer, *How to disappear completely and never be found*, del cual se nos da la referencia bibliográfica completa –Doug Richmon, Citadel press, New York, 1994– en un alarde de exactitud (Echenoz, 1995: 48 y 240). Este texto, citado de manera recurrente a lo largo de la novela sin llegar nunca a ser leído, refleja especularmente ese otro volumen que Léon Delmont compra en la estación al salir, sin llegar nunca a abrirlo a lo largo de su interminable viaje Paris-Roma, y que no constituye sino el envoltorio especular de lo contenido en *La modification* (1957).

²⁵ Es el título de una obra colectiva sobre Echenoz, publicada en 2006 bajo la dirección de Christine Jérusalem y Jean-Bernard Vray: *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*.

²⁶ Léase “re-presentar” y “re-producir” en su sentido más etimológico de “repetir”, “volver a”, lo que conduciría a una voluntad referencial y mimética propia de la escritura realista, muy alejada de la escritura echenoziana.

²⁷ No es de extrañar, si tenemos en cuenta el guiño despectivo del sufijo de ese « don nadie » que es Personnetaz.

en el que se mueven unos personajes impulsados por móviles particulares y económicos.

De ahí también que, al igual que ocurre en el cine de Hitchcock, escaseen los diálogos en discurso directo. La transcripción sintética e indirecta de los mismos corre a cargo de una voz narradora invasiva, siempre orientada, atenta al gesto y a la expresión del rostro y, por ende, a la reacción emocional del personaje; a los lugares por los que transitan, a los objetos que configuran el decorado y a los ruidos de fondo que configuran la ambientación sonora de una acción fundamentalmente urbana.

La novela ofrece de manera explícita, a través de las tribulaciones tanto de la actriz perseguida como de sus perseguidores, el panorama aciago de una sociedad en decadencia y su vertiente más necrosada: corrupción, prostitución, tráfico de sangre, de órganos, de personas, trata de blancas, contrabando de drogas, de material radioactivo, de armas, etc., todo aquello de lo que hablan los periódicos y que parece tan ajeno y alejado del hombre anónimo, centrado en el aquí y ahora de sus problemas particulares, en el aquí y ahora del individualismo narcisista denunciado por Lipovetsky (2004).

Desde esta perspectiva, no sorprende que el narrador aluda al cansancio y hastío de Gloire ante la descripción enumerativa por parte de su amiga Rachel de las actividades del consorcio Moopanar –“un consortium de trafics en tous genres” (1995: 178)– y su actividad ilegal a nivel internacional: “Mais tout cela, Gloire l’avait plus ou moins lu dans les journaux, elle commençait à se fatiguer de ces explications” (Echenoz, 1995: 180). La transcripción indirecta de la exposición de Rachel, muy próxima al tratado, es uno de los pasajes más explícitamente reflexivos y enumerativos de la novela. En ella se denuncian las prácticas ilícitas de una “economía mundial alternativa” (Echenoz, 1995: 179), mientras quedan de manifiesto los tres pilares esenciales de la actividad: bienes, servicios y métodos. Gloire no permite, sin embargo, un análisis más profundo y analítico de las causas y efectos de dicha economía alternativa, y se inclina rápidamente por atender la pulsión más espontánea de su inclinación lésbica –“Elle préférait, dans l’immédiat, prendre Rachel dans ses bras” (Echenoz, 1995: 180)– antes de caer en las redes ilícitas de Moopanar & Cía y proseguir su deriva delictiva. Captada como camello de lujo en el terreno del tráfico y contrabando, Gloire participará indiferente al tráfico de material radiactivo y estupefacientes, ocultos en el vientre de los caballos que viajan con ella de Bombay a París. Hasta que Béliard, esta vez convertido en sensata voz de la conciencia desdoblada de la protagonista, de su otro yo responsable, le incita a recuperar la legalidad: “[...] il estimait qu’il était temps pour Gloire de revenir à des méthodes légales, de réintégrer la société des hommes” (Echenoz, 1995: 231).

En el enorme abanico de actividades delictivas que Gloire Abgrall descubre en su viaje a la India no hay por parte del narrador intromisiones reflexivas o morales. Se contenta con “poner ante los ojos” de Gloire y del lector las prácticas de una sociedad

corrupta y deshumanizada; *excesiva* en múltiples aspectos, en consonancia con el título del primer gran éxito de la cantante: *Excessif*. Como muchos otros novelistas contemporáneos, Echenoz se vale de las estructuras de la novela de aventuras, detectivesca o de investigación para introducir soterradamente, bajo un tono equívocamente amable, la búsqueda de respuestas a la relación que el personaje mantiene con el mundo y la sociedad en la que se integra, o desea integrarse; a la relación que el personaje mantiene con el otro y su alteridad indescifrable e incomprensible, con su inevitable horizonte de invisibilidad; a la relación, casi siempre frágil y conflictiva, del personaje consigo mismo. Tal es el caso de la protagonista femenina, sumergida en un mundo desprovisto de asideros para una existencia que, al cabo, se descubre vacía, sin norte ni referencias, inexorablemente atrapada en el juego de la apariencia y el simulacro. Como bien señala Bruno Blanckeman (2006: 176), “embrouillant les degrés de la fiction, il [Echenoz] établit un effet de mimétisme critique à l’ère du simulacre”.

La Gloria de Echenoz, que tiene mucho del halo misterioso, camaleónico y excitante de la peligrosa rubia hitchcockiana, resulta en las manos de su creador una marioneta perfecta para, mediante sus improductivas idas y venidas, sus relaciones efímeras, su estéril agitación o sus tediosos tiempos muertos, trazar de manera inmisericorde un inquietante esbozo del vertiginoso final del pasado siglo, tan certeramente definido por Gilles Lipovetsky (2004: 91) como “un composé paradoxal de frivolité et d’anxiété, d’euphorie et de vulnérabilité”.

Bajo un envoltorio aparentemente frívolo y desenfadado, en *Les grandes blondes* Jean Echenoz elabora pieza a pieza, escena a escena, detalle tras detalle, un universo ficcional tan divertido como, en el fondo, perturbador. Compone, cual montador virtuoso, las imágenes de inquietud y desasosiego (en el sentido más etimológico de ambos sustantivos) que su agudísima mirada percibe en la pantalla del mundo contemporáneo a través de los peculiares filtros hitchcockianos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARONI, Raphaël (2002): «Le rôle des scripts dans le récit». *Poétique*, 129, 105-126.
- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, Gallimard.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000): *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2006): «Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure». *Roman 20/50*, 41, 167-178.
- BOILEAU, Pierre et Thomas-NARCEJAC (1954): *D’entre les morts*. París, Denoël.
- ECHENOZ, Jean (1979): *Le Méridien de Greenwich*. París, Éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1983): *Cherokee*. París, Éditions de Minuit.

- ECHENOZ, Jean (1995): *Les grandes blondes*. Paris, Éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1999): *Je m'en vais*. Paris, Éditions de Minuit.
- GAUDREAU, André y François JOST (1990): *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan Université.
- HOUPPERMANS, Sjeff (2008): *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*. Paris, Bordas.
- JÉRUSALEM, Christine (1999): «Jean Echenoz: de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc», in Jean-Bernard Vray, *Écrire l'image : littérature et cinéma*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 25-33.
- JÉRUSALEM, Christine y Jean-Bernard VRAY [dir.] (2006): *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- KIBÉDI VARGA, Aron (1990): «Le récit postmoderne». *Littérature*, 77, 3-21.
- LEBRUN, Jean-Claude (1992): *Jean Echenoz*. Paris, Éditions du Rocher.
- LECLERC, Yvan (1989): «Autour de Minuit». *Dalhousie French Studies*, 17, 63-74.
- LIPOVETSKY, Gilles (2004): *Les temps hypermodernes*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- MONTIER, Jean-Pierre (2015): *Transactions photolittéraires*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- SCARPETTA, Guy (1996): *L'âge d'or du roman*. Paris, Grasset.
- SCHOOTS, Fieke (1997): «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- TRUFFAUT, François (1966): *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris, Robert Laffont.
- VIART, Dominique (2002): «Écrire avec le soupçon», in Michel Braudeau *et al.* (dir.), *Le roman français contemporain*. Paris, Ministère des Affaires Étrangères, ADPF, 129-174.
- VRAY, Jean-Bernard (1999): *Écrire l'image : littérature et cinéma*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne.

**Estudio comparativo de errores de la traducción al español:
La mécanique du cœur y su recepción
en el mercado hispanohablante**

Agustín Darías Marrero

Nuria Aguiar Melián

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

agustin.darias@ulpgc.es

nuria.aguiar101@alu.ulpgc.es

Resumen

En este artículo se analizan los errores de la traducción al español de la novela francesa *La mécanique du cœur* (Malzieu, 2007). A partir de concepciones teóricas acerca de la relevancia del idiolecto del autor en el campo de la traducción literaria (García López, 2000 y 2004; Hurtado Albir, 1999; Muñoz Martín, 1995) y del encargo de traducción (Reiss y Vermeer, 1996), se han aplicado dos tipologías de errores en traducción (Gil de Carrasco, 1999; Cruces Colado, 2001) al corpus de estudio. Este análisis comparativo ha revelado numerosas diferencias entre traducción y texto original de la obra literaria, que modifican su recepción por parte de los lectores hispanohablantes.

Palabras clave: Traducción literaria. Idiolecto. Error de traducción. Recepción.

Abstract

This paper analyses errors in the Spanish translation of the French novel *La mécanique du cœur* (Malzieu, 2007). From theoretical approaches to the relevance of the author's idiolect in literary translation (García López, 2000 and 2004; Hurtado Albir, 1999; Muñoz Martín, 1995), and the significance of the translation assignment (Reiss y Vermeer, 1996), we have applied two typologies of translation errors (Gil de Carrasco, 1999; Cruces Colado, 2001) to the corpus. This comparative analysis has exposed numerous translation errors in this literary piece which modify its reception by Spanish-speaking readers.

Key words: Literary translation. Idiolect. Translation error. Reception.

Résumé

Le présent article vise à analyser les erreurs détectées dans la traduction espagnole du roman français *La mécanique du cœur* (Malzieu, 2007). À partir des concepts théoriques sur l'importance de l'idiolecte de l'auteur dans le domaine de la traduction littéraire (García López, 2000 et 2004 ; Hurtado Albir, 1999 ; Muñoz Martín, 1995) et des consignes du pro-

* Artículo recibido el 20/11/2017, evaluado el 11/01/2018, aceptado el 15/02/2018.

jet de traduction (Reiss et Vermeer, 1996), deux classifications d'erreurs en traduction (Gil de Carrasco, 1999 ; Cruces Colado, 2001) ont été appliquées à cet objet d'étude. Cette analyse comparative a révélé l'existence de nombreux écarts entre la traduction et le texte d'origine de cette œuvre littéraire altérant la perception des lecteurs hispanophones.

Mots clé : Traduction littéraire. Idiolecte. Erreur de traduction. Réception.

0. Introducción

Un volumen importante de la producción editorial en España se basa en la traducción de obras extranjeras (16,1%), lo que representa 12858 referencias traducidas en el año 2015 y 13867 en 2016, según datos del Ministerio de Cultura español (2017: 27). En el subsector de la narrativa, el porcentaje de los libros traducidos alcanza el 30,9% y el 30,2% para los años 2015 y 2016 respectivamente. Entre las obras de creación literaria, incluidos todos los géneros literarios y la historia de la literatura, las traducciones a partir de la lengua francesa suponen el 7,7% (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017: 52). Estas cifras permiten subrayar la relevancia de la labor del traductor en el sector editorial español.

La traducción literaria ha tenido, desde siempre, una gran trascendencia cultural para las sociedades. A través de las traducciones de textos literarios, las culturas y las lenguas se han impregnado de ideas y conocimientos de otras diferentes. Desde un punto de vista diacrónico, la traducción de este tipo de textos se ha visto sometida a factores como la censura o las tendencias opuestas de una u otra teoría traductológica. Por ello:

Incluso en nuestros días, encontramos eminentes especialistas que recelan de las “teorías” de la traducción, conocedores como son de que no hay recetas culinarias aplicables a las cuestiones concretas que ellos encuentran a cada momento en su quehacer de traductor (García López, 2004: 21).

Sin embargo, a pesar de la inexistencia de soluciones absolutas, se precisan “unos principios traductológicos cuya validez dependerá de su capacidad de aplicación a todos los tipos de texto susceptibles de ser traducidos” (García López, 2004: 21). Ello contradiría la tesis de la supuesta imposibilidad de la traducción literaria: si bien resulta obvia la arduidad de trasladar la visión del mundo creada por un autor en una lengua a otra lengua y para otra cultura, la traducción es un medio idóneo de comunicación, ya que esta última es siempre relativa y parcial (Sáez Hermosilla, 1994: 14), incluso en un marco comunicativo monolingüe.

En consecuencia, de una forma u otra, siempre se podrá hacer llegar el mensaje al destinatario final de la traducción. Si bien es cierto que no siempre se consigue transmitir el mensaje a la cultura meta de la misma forma que se recibió en la cultura

de origen, en el ámbito de la traducción literaria, los factores que rodean una obra son especialmente relevantes (García López, 2000 y 2004). En particular, el idiolecto del autor del texto original (TO), que desempeña un papel primordial a la hora de traducir, puesto que materializa lingüísticamente una determinada concepción del mundo y es indispensable que se conserve en el texto meta (TM). Así, se garantizaría la mejor recepción posible del producto literario original; en otros términos, el mayor acercamiento posible a la equivalencia comunicativa pragmática entre ambos textos que “siempre será dinámica y relativa” (Lvóvskaya, 1997: 44).

El trabajo que aquí presentamos muestra los resultados del análisis de la traducción al español de una novela francesa que concita una recepción para hispanohablantes diferente a la de la obra original en el ámbito francófono. Nuestro corpus de estudio es la novela francesa *La mécanique du cœur* (2007), de Mathias Malzieu, y su traducción al español por Vicenç Tuset Mayoral, titulada *La mecánica del corazón* (2009).

1. Objetivos y metodología

El propósito de este estudio es desvelar y analizar las inadecuaciones que puedan existir en la traducción de la novela citada anteriormente, desde el punto de vista de las teorías presentadas por diferentes autores, así como aportar traducciones alternativas en algunos casos, siempre que creamos que se adecúan más a la lengua española, ya que un texto traducido debería presentarse y ser recibido por el lector meta como si no se tratase de una traducción.

En cuanto a la estructuración de contenidos, comenzamos nuestro estudio con una breve contextualización necesaria para comprender el corpus escogido y los ejemplos extraídos. Luego, se revisan teóricamente algunos aspectos relativos a la traducción literaria, como la importancia del idiolecto, y la naturaleza de las clasificaciones de errores de traducción que serán la base del posterior análisis práctico. Las tipologías de errores contempladas son la de Gil de Carrasco (1999) y la de Cruces Colado (2001).

Llegados a este punto, se ha procedido al estudio de la novela original, *La mécanique du cœur* (Malzieu, 2007), para lo que se ha utilizado la versión en libro electrónico. En segundo lugar, se ha realizado un estudio comparativo de la traducción al español con la versión original; para ello, se ha recurrido a la versión impresa publicada por Mondadori en 2009. De este modo, se pretende observar y demostrar que en esta traducción existen expresiones procedentes del francés que no se han trasladado de forma adecuada a las convenciones de la lengua española, así como comprobar si se ha conservado el idiolecto del autor del TO y, en última instancia, ilustrar un caso de traducción literaria del francés al español, en el que la recepción de la novela en el país de destino ha diferido de la que tuvo la original francesa.

2. Contextualización de la novela *La mécanique du cœur*

El autor de la novela en cuestión es Mathias Malzieu, nacido el 16 de abril de 1974 en Montpellier. Es escritor, director de cine y cantante de la banda francesa *Dionysos*, fundada en 1993 en la ciudad de Valence y que presenta en 2007 el álbum *La mécanique du cœur* (cf. web del grupo Dionysos), basado en la novela objeto de nuestro estudio. Este disco, representación musical de la obra literaria, formó parte de la banda sonora de la película (Berla y Malzieu, 2014) basada en la novela y estrenada en Francia en 2014. La obra literaria ha vendido más de 200000 ejemplares en Francia y 400000 en todo el mundo, y la película ha recaudado un millón de entradas (web del grupo Dionysos).

La novela *La mécanique du cœur* de Malzieu está impregnada de una imaginación desbordante y adopta la forma de un cuento fantástico para adultos que puede evocar los cuentos escritos por Oscar Wilde y las atmósferas góticas y románticas de las películas de Jean-Pierre Jeunet o Tim Burton (AlohaCríticón: en línea). En las obras de Malzieu, predominan personajes y mundos mágicos en los que todo puede suceder, como el hecho de que el protagonista de esta obra, un personaje que podría equipararse, en su concepto de tierno inadaptado, al Eduardo Manostijeras de Tim Burton (AlohaCríticón: en línea), pueda sobrevivir gracias al implante de una prótesis cardiaca que no es más que un simple reloj de madera. Es habitual en sus obras el empleo de metáforas y símbolos, como los que observaremos en los fragmentos comentados en la parte práctica.

Esta novela ambientada en Escocia a finales del siglo XIX narra la historia de Jack, hijo de una prostituta, al que Madeleine, la mujer que lo cuidó tras la muerte de su madre, le coloca un reloj como sustituto de su corazón helado, para que sobreviva. Para Jack es, pues, vital no enamorarse para no sufrir emociones fuertes que alteren su corazón-reloj, pero el control emocional de Jack se pondrá a prueba cuando conoce a Miss Acacia, una cantante andaluza de la que se enamora irremediabilmente. En resumen, la novela muestra la lucha de Jack por conquistar a la mujer que ama, lo que entraña viajar desde Escocia hasta España en su búsqueda.

2.1. Contextualización de la traducción

En este apartado se aportan algunos datos sobre Vicenç Tuset Mayoral, traductor de la novela al español: estudió filología, es doctor¹ especializado en teoría y crítica literarias, y, a la vista de sus publicaciones, podemos decir que es experto en la recepción del estructuralismo en la crítica literaria española y argentina (cf. Universidad Nacional de La Plata: en línea). Ha participado en numerosos congresos internacionales y es autor de publicaciones científicas, entre las que destaca una aproxima-

¹ En febrero de 2016 presentó la tesis para optar al grado de doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) titulada *Los efectos del estructuralismo en la crítica literaria española y argentina. Aproximación teórica a un estudio comparativo* y dirigida por Judith Podlubney Fabio Espósito. Puede consultarse en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1449/te.1449.pdf>.

ción a los esquemas y recursos narrativos más habituales en el género de la ciencia ficción (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas: en línea). Sin duda, todo ello le hace buen conocedor de la narrativa de ficción.

Además de su carrera académica, Vicenç Tuset Mayoral es autor de cuentos infantiles, entre otros, *25 cuentos para leer en 5 minutos* (2012), y traductor, por ejemplo, de la obra de Sherwood Anderson o de *El invitado sorpresa* de Grégoire Bouillier (2008).

Acerca de la traducción de la novela en España, hay que señalar que ha sido publicada en la colección *Reservoir books*, que pretende adecuar las novelas integrantes de esa colección a un público juvenil que carece del hábito de leer. En cambio, en Francia la novela está dirigida a un público adulto o joven adulto, lo que implica una adaptación de la situación comunicativa. La colección antedicha nace en 1998 y “reúne todos los ingredientes para seducir a un público joven. Precios ajustados (795 pesetas), diseño atrevido, guiños a lo Tarantino y campaña televisiva que los califica como *el espectáculo*” (Moret, 1998). Además, Claudio López, el precursor de esta iniciativa, afirmó: “la primera premisa era que no fuera una colección literaria; queremos hacer una colección de tendencias, más de sociología cultural de literatura, que conecte con el público joven que no está acostumbrado a leer” (Moret, 1998).

3. Traducción literaria e idiolecto

Según la teoría del *Escopo*, el principio primordial que condiciona cualquier proceso de traducción es la finalidad a la que está dirigida la acción traslativa (Reiss y Vermeer, 1996). Por tanto, según la fuente consultada acerca de la línea editorial que rige el encargo de la traducción que nos ocupa, se puede decir que esta traducción se ha visto afectada por el encargo y el propósito que se le ha pretendido dar, lo que resulta en su discordancia con el TO, al orientarse hacia un público juvenil. En el apartado práctico mostraremos cómo este hecho ha afectado al TM y cuáles han sido las estrategias del traductor para ajustarse al encargo.

Así, desde un punto de vista sociológico, adoptamos “un enfoque externalista, de inclinación empírica, que atiende a las formas sociales de producción y consumo literario” (Romero Ramos y Santoro Domingo, 2007: 199), para abordar nuestro objeto de estudio. La sociología de la literatura se interesa por las condiciones de la institución literaria, la difusión y el éxito de las obras, los públicos receptores, los grupos profesionales implicados, como, por ejemplo, escritores, críticos, editores, es decir, por todo aquello que, en literatura, no es propiamente texto (Burdeus y Verdegall, 2005). Desde este ángulo, las obras literarias se perciben como parte integrante de una comunidad sociocultural, de un momento histórico. Las novelas son, pues, obras de arte textuales que muestran la sociología que envuelve al autor y, en este caso, también al traductor.

De este modo, aunque la traducción literaria pueda considerarse una actividad traslatoria similar a cualquier otro tipo de traducción (Gil de Carrasco, 1999), no es menos cierto que, en un texto literario, su propia esencia implica problemas distintos que los de otras tipologías textuales, puesto que el material lingüístico contribuye a la construcción del sentido del texto, dotándolo de matices y connotaciones que sustentan la realidad que el autor quería recrear. El resultado de esta conjunción es un todo indisoluble, una unidad textual (Beaugrande y Dressler, 1981), con características inherentes al lenguaje literario como, entre otras posibles, “una integración entre forma y contenido mayor de lo habitual y una especial vocación de originalidad” (Borrillo *et al.*, 1999: 167).

Así pues, cada autor literario se expresará de una forma peculiar mediante una lengua que, a su vez, tendrá una forma específica de organizar la realidad. Aunque tras la heterogeneidad palpable entre las lenguas, “bajo las diferencias visibles de esas sintaxis, deben existir universales de sintaxis” (Mounin, 1977: 288) que el generativismo ha contribuido a explicar creando patrones para analizar las diferencias existentes entre oraciones de lenguas distintas, a nuestro entender, al igual que para Muñoz Martín (1995: 108), estos patrones no nos enseñan a traducir, sino que pueden contribuir a describir los aspectos que empobrecen un TM, dado que:

También agilizan la automatización de rutinas convencionales, como la reformulación de la pasiva inglesa en una oración impersonal con *se* en español, en la medida en que ayudan a establecer equivalencias sintácticas convencionales.

Así, se encuentran tópicos sobre reglas de traducción que han imperado en la traducción literaria a lo largo de los siglos:

Un buen ejemplo de esos tópicos lo constituye la norma de Antoine Lemaistre, traductor francés del siglo XVII, según la cual cuando (en latín o en griego) una oración resultaba demasiado larga o demasiado compleja era preciso segmentarla en la traducción en oraciones más breves y sencillas (Herrero Quirós, 1999: 4).

Además de lo anteriormente expuesto, por otro lado, Herrero Quirós (1999: 4) afirma que “la apropiación que de un texto literario puede hacer una traducción es muchas veces cultural e ideológica, pero también estética” y la concepción estética transmitida por un texto literario está alimentada “por elementos sentimentales, emocionales, sensuales, críticos, dentro de una estructura verbal sostenida por una cultura determinada” (Catenaro, 2010: en línea). Por eso, entre otras razones, las traducciones, ya sea intencionadamente o no, pueden cambiar aspectos esenciales del TO, al afectar al componente sintáctico.

En consecuencia, las propias especificidades del texto literario suponen en numerosas ocasiones problemas de traducción, puesto que no siempre se puede lograr

un texto que cumpla con las exigencias del estilo del autor del TO. De ahí que coincidamos con Catenaro (2010: en línea) cuando afirma que: “Delicia de los lectores y cruz de los traductores: el estilo peculiar de cada autor, su idiolecto, enriquece su obra, pero levanta barreras que el traductor supera y rompe muy difícilmente”.

García López (2004), igualmente, destaca que en la traducción literaria es fundamental cuidar el idiolecto del autor del TO. El género textual de la novela posee un carácter idiolectal que está estrechamente relacionado con el estilo propio del autor del texto literario o lo que la autora denomina el programa conceptual del autor (PCA). El concepto de idiolecto, que está ligado a la subjetividad:

Va más allá del de *estilo*, al definir la resultante indisoluble entre una percepción, que no es casual, sino que responde a una doble subjetividad del autor del texto. Por una parte, e inconscientemente, surge como propia de un escritor determinado. Cualquiera de los genios de la literatura (y de los no tan genios), inconscientemente, se manifiestan por escrito de una manera personal, producto de la interrelación de múltiples factores externos e internos al propio autor. Pero, a la vez, ese impulso de escribir, cuyas formas brotan inconscientemente se ve afectado y en gran medida modificado por la voluntad consciente de conseguir un texto en el que, de forma implícita o explícita, sus objetivos comunicativos se vean cumplidos de la manera más eficaz (García López 2004: 57).

Como avanzábamos antes en términos de conjunción indisoluble entre forma y fondo del texto literario, el concepto de idiolecto representa dicha unión de la forma en que el autor ve el mundo y la forma en que dicho autor produce lingüísticamente esa visión. De este modo, según García López (2004: 58-59): “El estilo de un texto literario se entiende como recurso idiolectal implicative y, en consecuencia, contenedor o transmisor del sentido del texto, por lo que, [...], nos parece más adecuado hablar de idiolectos que de estilos literarios”.

De hecho, para Muñoz Martín (1995: 40) “hay tantos idiolectos de una lengua como hablantes” y también sostiene que “la distinción entre idiolecto y estilo no es muy clara [...] El uso consciente de rasgos dialectales y sociolectales parte necesariamente también del idiolecto de quien habla o escribe, por lo que el estilo se puede concebir como el uso consciente de los recursos disponibles en el idiolecto propio”.

Entonces, aunque el término estilo puede considerarse desde enfoques muy diversos, se puede sostener que el estilo, como “manera de escribir de un autor” (Guerrero Rojas, 2004: 191) y acto deliberado, puede desviarse de la norma, mientras que el idiolecto estará limitado por ella y supone la pertenencia a un sociolecto concreto (Guerrero Rojas, 2004: 191). En este supuesto, el idiolecto se define, por la sociolingüística, como “los hábitos lingüísticos profundamente arraigados en la mente del

autor” (Guerrero Rojas, 2004: 191). Por otro lado, la definición de idiolecto que proponen Ayuso de Vicente *et al.* (1990: 189) es la siguiente:

En la actualidad, el término idiolecto se utiliza con bastante frecuencia para referirse al lenguaje peculiar de un escritor, y también para caracterizar el estilo empleado especialmente en la narrativa actual que refleja la manera peculiar de hablar de los distintos grupos sociales. Puede servir incluso para caracterizar el habla de un personaje frente a los demás.

En resumen, el concepto de idiolecto es fundamental para captar las características y la esencia que, inconscientemente marcado por su cultura y conscientemente acorde con su PCA e intención comunicativa en una situación dada (Reiss y Vermeer, 1996: 81-82), el autor ha querido otorgar a su texto literario. Asimismo, puede contribuir a marcar el habla de los personajes literarios y, por consiguiente, a comprender el ambiente que envuelve al texto literario. Por todo ello, el respeto del idiolecto resulta esencial en el proceso traductor de obras literarias, con el fin de transmitir, en la medida de lo posible, el mismo mensaje y de la misma forma que en el TO, considerando que “el intento por lograr la equivalencia comunicativa a veces requiere sacrificios” (Lvóvskaya, 1997: 47).

4. Errores de traducción: clasificaciones

Parece lícito, entonces, plantearse cómo establecer criterios de calidad que permitan calificar el producto de un proceso de traducción como acertado, puesto que un TM siempre puede seguir siendo reelaborado con la finalidad de perfeccionarlo:

En la ética de la traducción, lo que se proyecta es un servicio ideal: alguien que siempre está dispuesto a tomarse más molestias, persistir más tiempo, revisar de nuevo. Buena, mejor, inmejorable, ideal... por buena que sea una traducción, siempre puede ser mejorada, superada. ¿Puede una traducción ser la mejor? Por supuesto. Pero la traducción perfecta (o ideal) es una quimera que siempre se aleja. En todo caso, ¿ideal según qué criterio? (Sontag, 2001: en línea).

Por lo tanto, como afirma Sontag (2001), la traducción perfecta no existe y, por buena que sea una traducción, siempre se podrían encontrar aspectos susceptibles de mejora para lograr un TM de mayor calidad. Asimismo, afirmar la existencia de un error puede implicar un juicio subjetivo, puesto que varias traducciones pueden ser válidas y no existe una única traducción exacta de un texto, aún menos si es literario, dado todo lo expuesto en el apartado anterior.

En consecuencia, es necesario dotarse de una serie de parámetros que sirvan de líneas directrices para descubrir los posibles errores de traducción de un TM. Por un lado, “una mala traducción no sólo perjudica a la recepción de la obra sino tam-

bién a la reputación de su autor” (Enkvist, 1990: 399). Por otro, el traductor debe ser consciente de las dificultades del lector, sobre todo en lo relacionado con la cultura, y debe estar siempre a su servicio, contribuyendo a que la obra pueda llegar al receptor de forma adecuada.

Así, el traductor debe contar, entre otras numerosas destrezas, con conocimientos profundos de la lengua de origen y de la de destino, para crear “un lenguaje que facilite, y no estorbe, la recepción de la obra” (Enkvist, 1990: 403). En resumen, con el fin de garantizar el éxito del proceso traslativo, el traductor debe apoyarse en una sólida competencia traductora (Hurtado Albir, 1999: 42-44; PACTE, 2003 y 2014), definida como “the ability to carry out the transfer process from the comprehension of the source text to the re-expression of the target text, taking into account the purpose of the translation and the characteristics of the target text readers” (PACTE, 2003: 58).

Pero, en el caso del traductor de textos literarios, se requiere también una competencia literaria, pues una redacción óptima es solo una premisa necesaria, pero no suficiente. Se debe contar con “una sólida formación literaria, ser un gran lector de literatura y tener una especial sensibilidad hacia el hecho literario” (Borillo *et al.* 1999: 167). Además, lo que reviste, a nuestro parecer, mayor relevancia para lograr la transferencia interlingüística e intercultural del idiolecto de un autor concreto es la “apreciación de todos los rasgos estilísticos que lo conforman” (Borillo *et al.* 1999: 167). A este respecto, Enkvist (1990: 403) señala que “también se necesita saber llevar a cabo una interpretación literaria a fin de tener una idea clara de los rasgos lingüísticos a los que dar énfasis”.

Considerando todo lo expuesto hasta ahora, en el apartado práctico se analizan los posibles errores existentes en la traducción objeto de estudio para desmontar, así, los principales anclajes que el autor ha empleado para crear su TO, siguiendo la afirmación de Enkvist (1990: 403) según la que “los éxitos y los fracasos de los traductores nos enseñan a ver nuevas dimensiones del texto literario”.

Por consiguiente, con el cometido principal de observar los medios utilizados por el traductor para transferir el idiolecto del autor, evitando en la medida de lo posible las impresiones subjetivas en el análisis del TM, se exponen a continuación las concepciones de diferentes autores que han teorizado sobre los errores de traducción y, también, se muestran una serie de categorías de errores que guiarán nuestro análisis del TM.

Los errores de traducción en el enfoque psicolingüístico se analizan desde el proceso mental que hace el traductor al traducir. Al enfrentarse a una serie de problemas actúa de una forma u otra y puede cometer errores o no. Cruces Colado (2001: 814) sugiere la siguiente definición de error de traducción: “[...] una ruptura de las reglas de coherencia de un TT [texto traducido], sean estas de tipo gramatical,

de combinabilidad léxica, congruencia semántica o de conformidad al conocimiento del mundo y de la experiencia acumulada”.

Como hemos visto, la perfección en la traducción es prácticamente imposible de conseguir y es normal cometer errores, pero su importancia radica en su cantidad y grado, tal como afirma Cruces Colado (2001: 816):

Ciertos errores, o el cúmulo de estos, pueden llegar a invalidar el efecto esperado del TT en su conjunto, o sólo segmentos de este. En todo caso su límite viene dado por la aceptabilidad del producto para el cliente de la traducción.

4.1. Clasificación de errores

En este apartado se abordan las clasificaciones de errores de traducción, que nos servirán para catalogar los principales errores que se cometen en las traducciones y realizar nuestro análisis posterior. De entre las diversas clasificaciones de errores posibles, como, por ejemplo, por citar algunas, Pym (1992) y Hatim y Mason (1997), hemos optado finalmente por emplear la clasificación de Gil de Carrasco (1999) y la de Cruces Colado (2001) para agrupar los ejemplos extraídos de las dos versiones de la novela, ya que se ajustan mejor al propósito de nuestro estudio. En lo sucesivo, denominaremos a estas tipologías de errores como clasificación A y clasificación B, respectivamente.

4.1.1. Clasificación A

Para Gil de Carrasco (1999: en línea), cada proceso de traducción de un TO se somete a tres tipos de cambios de expresión:

- a. Los *cambios obligatorios* sin los cuales no se puede hablar de traducción.
- b. Los *cambios involuntarios* e inconscientes que hace el traductor por olvido, por falta de experiencia o por falta de respeto a los deberes del traductor.
- c. Los *cambios deliberados* que hace el traductor motivado por un número diverso de razones que varían según el tipo de traducción.

Para este autor, la traducción literaria también precisa “cambios de acuerdo a las diferencias entre las tradiciones literarias de las culturas de partida y llegada, y de acuerdo a la conformidad del estilo del autor y a las normas literarias y lingüísticas del género literario pertinente” (Gil de Carrasco, 1999: en línea). Los cambios deliberados del traductor son los que muestran con mayor claridad las decisiones que ha tomado y, por lo tanto, su consideración resulta especialmente pertinente para el análisis.

4.1.2. Clasificación B

A continuación exponemos la clasificación de errores que propone Cruces Colado (2001):

- a) Sentido del TO diferente al del TM
 - i) *Ruptura de coherencia*

- Ruptura de coherencia – sentido.
- Redacción dificultosa, oscura, ambigua, esto es, el incorrecto manejo de los medios de expresión en la lengua de la traducción (LT).
- Inadecuada descodificación gramatical del TO.
- ii) *Inadecuaciones terminológicas*
 - Ruptura de la coherencia semántica.
 - Fallo producido en el nivel del proceso cognitivo.
 - Falta de respeto al encargo.
 - Incidencia sobre el tono, el registro, el caso al que se alude, la terminología...
- iii) *Reformulación literal*
 - El no reconocimiento de construcciones idiomáticas que provocan una reformulación palabra por palabra y el abandono de la tarea antes de finalizarla con aquellos segmentos que presentan especiales dificultades de interpretación.
- b) *Incorrección formal del TM*
 - i) Mayor o menor desconocimiento de las reglas ortográficas, gramaticales y léxicas de la LT. No son inherentes a la traducción, en el sentido de que se encuentran también en los textos redactados originalmente en la LT. Sin embargo, la corrección ortográfica y gramatical es el mínimo de aceptabilidad y calidad exigido a un TM.
 - ii) Errores que se suelen denominar comúnmente “calcos”. Pueden ser, entre otros, ortográficos o gramaticales.

La mayoría de errores podrían evitarse con una revisión exhaustiva, dado que muchos de ellos se deben a un conocimiento insuficiente de la lengua origen (LO) y de la LT, y que, en este caso, suelen producirse en la fase de reformulación. También es fuente de errores el desconocimiento del tema específico del texto en cuestión.

5. Análisis del corpus: *La mécanique du cœur*

5.1. Análisis del TO

Tras la lectura y análisis de la novela *La mécanique du cœur* se ha podido observar que el idiolecto del autor, tal y como habíamos avanzado en el segundo apartado, se caracteriza principalmente por emplear un lenguaje poético, en el que abundan los usos metafóricos y las figuras retóricas; combinar la realidad con la fantasía; e, incluir un lenguaje musical o canciones dentro de la historia, hecho que deriva de que el autor es también músico y cantante. A continuación, en la tabla 1 figuran algunos ejemplos extraídos del TO que muestran el idiolecto de Mathias Malzieu y su correspondiente traducción. En las tablas siguientes, al final de cada ejemplo, hemos añadido entre paréntesis el número de la página en la que se encuentra:

	IDIOLECTO	
	TO	TM
Ejemplo 1	Les fontaines se changent une à une en bouquets de glace (4).	Las fuentes se transforman en jarrones helados que sujetan ramilletes de hielo (11).
Ejemplo 2	Les arbres ressemblent à de grosses fées en chemise de nuit blanche qui étirent leurs branches, bâillent à la lune et regardent les calèches déraiper sur une patinoire de pavés (4).	Los árboles parecen grandes hadas que visten camisón blanco, estiran sus ramas, bostezan a la luna y observan cómo derrapan los coches de caballos sobre los adoquines (11).
Ejemplo 3	Elle pleurait déjà en escaladant la colline pour arriver ici. Ses larmes glacées ont rebondi sur le sol telles les perles d'un collier cassé (5).	Mi madre ha estado llorando desde que subió por la colina hasta llegar a esta casa. Sus lágrimas heladas se deslizan hasta tocar el suelo (13).
Ejemplo 4	<i>J'ai perdu mes lunettes, enfin j'ai pas voulu les mettre, elles me font une drôle de tête, une tête de flamme... à lunettes</i> (15).	<i>He perdido mis gafas, en realidad no me las quise poner, hacen que mi cara parezca ridícula, una cara de gallardete... con gafas</i> (29).
Ejemplo 5	Ses bras ressemblent à des branches et ses cheveux noirs ondulés embrasent son visage comme l'ombre d'un incendie (15).	Su larga y ondulada melena enmarca su rostro (29).

En estos ejemplos se puede apreciar el lenguaje metafórico que impera durante toda la obra. En el segundo ejemplo se observa el lenguaje poético, en el que se puede ver una personificación de los árboles y una comparación. Se puede apreciar también que en el TM se pierde la referencia a la “pista de patinaje” (*patinoire*).

El ejemplo 3 también refleja cómo se funde lo real con lo imaginario, ya que las lágrimas no pueden ser heladas, y se emplea un lenguaje connotativo que representa el idiolecto del autor del TO. Además, cabe destacar que el símil presente en el TO (*telles les perles d'un collier cassé*) se ha perdido en la traducción. El cuarto ejemplo es un fragmento de una canción que forma parte también del disco (Dionysos, 2007) y de la banda sonora de la película (Berla y Malzieu, 2014), y que constituye una representación del lenguaje musical, con una aliteración (*lunettes, mettre, tête, lunettes*), cuyo ritmo no se refleja en el TM. En el último ejemplo de este apartado se aprecia de nuevo el lenguaje poético y metafórico propio del idiolecto del autor. Se observan una cosificación de Miss Acacia y una comparación en el TO que no figuran en el TM. Sin embargo, la comparación sería fundamental en la concepción del personaje de Miss Acacia que, en repetidas ocasiones, se asemeja al fuego: *une tête de flamme... à lunettes* que remite fonéticamente a *allumette* (ejemplo 4) o *embrasent son visage comme l'ombre d'un incendie* (ejemplo 5).

5.2. Estudio comparado del TO y el TM

El análisis comparado de la totalidad de la novela *La mécanique du cœur* con su traducción al español nos permite escoger los ejemplos más representativos para ilustrar la tarea realizada por el traductor y examinar, empleando como guía las dos clasificaciones mostradas anteriormente, los errores, aciertos y problemas que presenta la traducción al español. Los ejemplos consisten en oraciones o fragmentos del TO y

su correspondiente traducción en el TM. Además, las tablas recapitulativas de los ejemplos aparecen seguidas de comentarios para explicar las diferencias detectadas y, en algunos casos, de nuestra propuesta de traducción con variantes entre corchetes y separadas por barras.

5.2.1. Estudio comparado del TO y el TM según la clasificación A

Atendiendo a la clasificación de Gil de Carrasco (1999), se identifican los siguientes ejemplos:

a. CAMBIOS OBLIGATORIOS		
	TO	TM
Ejemplo 1	C'est le jour le plus froid du monde. C'est aujourd'hui que je m'apprête à naître (4).	Es el día más frío de la historia. Y hoy es el día de mi nacimiento (12).
Ejemplo 2	Dans la rivière, les poissons grimacent, arrêtés net (6).	En el río, los peces se detienen en seco con una mueca de sorpresa (15).
Ejemplo 3	Chassez le naturel, il revient au galop ! (11).	Verás, resulta que el hábito no hace al monje (23).
Ejemplo 4	Qui vivra verra ! (46).	Vivir para ver (73).

En el ejemplo 1 de cambios obligatorios, se contempla una traducción acorde con la naturalidad de la lengua de llegada. Se puede ver que *du monde* se ha traducido por “de la historia”, que en español tiene más sentido que decir “del mundo”. Por otro lado, también ha sido una buena opción emplear “y hoy es el día de mi nacimiento”, ya que suena más natural en español que si se hubiese empleado una traducción más literal como “y hoy me dispongo a nacer”.

El ejemplo 2 muestra que el traductor ha añadido “de sorpresa” a la palabra “mueca”, mientras que en el TO *grimacer* significa ‘gesticular, hacer muecas’ sin que, en ningún momento, se mencione que sean “muecas de sorpresa”. El empleo intransitivo del verbo francés ha hecho que el traductor se vea obligado a añadir información en aras de la mayor naturalidad del TM, aunque el verbo *crisper*, que, según el diccionario de la Real Academia Española (DLE), significa “Causar contracción repentina y pasajera en el tejido muscular, en cualquier otro tejido de naturaleza contráctil, o en una parte del cuerpo”, bien hubiera podido facilitar una versión como la siguiente: “En el río, los peces, crispados, se detienen en seco”.

En el ejemplo 3 se emplea en el TO una expresión hecha, que carecería de sentido en la LT si se tradujese de forma literal. El traductor ha buscado un refrán acuñado también en la LT, sin embargo, ha cambiado el sentido del TO, puesto que la expresión que ha empleado significa que “las apariencias engañan”, mientras que otras expresiones podrían haberse adaptado a este contexto, como “aunque la mona se vista de seda, mona (se) queda”, “el perro mudará las lanas, no las mañas” o “genio y figura hasta la sepultura”. El ejemplo 4 es similar al anterior, pero el traductor ha sabido darle el sentido correcto en la LT.

b. CAMBIOS INVOLUNTARIOS E INCONSCIENTES		
	TO	TM
Ejemplo 1	<p>—Non, non, pas souvent ! J'ai l'impression que chaque mot prononcé sera d'une importance capitale ; syllabe par syllabe, ils se décrochent avec difficulté ; le poids du rêve que je porte se fait sentir. —Vous arrivez où d'habitude ? Directement dans le lit ou sous la douche ? (52).</p>	<p>— ¡No, no, a menudo no! Tengo la sensación de que cada una de las palabras que pronuncie será de gran importancia [Omisión]. — ¿Y dónde suele caer normalmente? ¿Directamente en la cama o bajo la ducha? (83).</p>
Ejemplo 2	<p>Je deviens l'astronome de sa peau, fourre mon nez dans ses étoiles. Sa bouche entrouverte me fait loucher, j'ai des bulles dans le sang et des éclairs entre les cuisses. Je l'effleure de toutes mes forces, elle m'est fleur de toutes les siennes (72).</p>	<p>Me convierto en el astrónomo de su piel, hundo mi nariz en sus estrellas. [Omisión]. La acaricio con todas mis fuerzas y ella se hace flor para mí con todas sus caricias (111-112).</p>
Ejemplo 3	<p>[...] Mais je ne me laisse pas abattre, pas cette fois. Car maintenant l'outsider, c'est moi ! Miss Acacia tire sur la cigarette de Joe. L'intimité qui émane de ce geste me fait aussi mauvais effet que le baiser. Ils ne sont qu'à quelques mètres de moi, je retiens mon souffle. Il l'embrasse encore. Il fait ça comme on fait la vaisselle, sans y penser (106).</p>	<p>[...] Pero yo no me dejo abatir, esta vez no. ¡Porque ahora el tercero en discordia soy yo! [Omisión] La besa de nuevo. Lo hace como quien lava los platos, sin pensar en ello (159).</p>
Ejemplo 4	<p>—Je ne sais pas... Mais vous savez, me faire parler de mon premier amour mort il y a trois ans n'est pas la meilleure façon de me draguer ! —Quelle est la bonne façon de vous draguer, alors ? —Ne pas me draguer. —Je le savais ! C'est exactement pour ça que je ne vous ai pas draguée ! Elle a souri (109).</p>	<p>—No lo sé... Pero ¿sabe una cosa? ¡Hacerme hablar de mi primer amor, muerto hace tres años, no es la mejor manera de coquetear conmigo! [Omisión] Sonríe (163).</p>
Ejemplo 5	<p>En ville, on raconte qu'elle tue les nouveau-nés pour s'en faire des esclaves ectoplasmiques et qu'elle couche avec toutes sortes d'oiseaux pour donner naissance à des monstres (5).</p>	<p>En la ciudad se rumorea que la doctora Madeleine mata a los recién nacidos y los transforma en seres a los que esclaviza [Omisión] (13).</p>

Dado que los cambios involuntarios e inconscientes son aquellos que hace el traductor por olvido, falta de experiencia o falta de respeto a los deberes del traductor, hemos decidido incluir en esta tabla los ejemplos de omisiones del TO en el TM. No obstante, resulta cuando menos curioso que se omitan frases o párrafos enteros, por lo

que no se puede descartar que estos cambios se deban a una intención deliberada del traductor, como intentaremos demostrar en lo sucesivo y, en ese caso, deberían figurar en la siguiente tabla recapitulativa de los cambios deliberados.

En el ejemplo 1 se ha omitido en el TM la frase *syllabe par syllabe, ils se décrochent avec difficulté ; le poids du rêve que je porte se fait sentir* que aparece en el TO. En el ejemplo 2, la frase *Sa bouche entrouverte me fait loucher, j'ai des bulles dans le sang et des éclairs entre les cuisses*. Además, también se puede observar en el ejemplo 2 un juego fonético, puesto que *m'est fleur* se pronuncia igual que *m'effleure*, de aquí que el traductor haya empleado acertadamente “se hace flor para mí con todas sus caricias” para dar el sentido de ‘flor’ y de ‘caricias’.

En el ejemplo 3 se ha omitido un párrafo entero. Podríamos considerar que se ha tratado de un olvido o despiste al ser un párrafo suelto y no una parte de una oración. El ejemplo 4 muestra la omisión en el TM de tres intervenciones de un diálogo que aparecen en el TO. Curiosamente, las réplicas omitidas tienen que ver más con la *drague* que con el “coqueteo” políticamente correcto del TM. En el último ejemplo, se ha omitido también una parte del TO, dando lugar a un TM sin connotaciones zoofílicas y en el que se ha perdido la combinación de lo real y lo imaginario.

Tras la consideración de estos cambios, no podemos saber a ciencia cierta si estas omisiones forman parte de olvidos o despistes, o, por el contrario, son decisiones que ha tomado el traductor estratégicamente. Sin embargo, todo apunta a que se ha tratado de cambios deliberados, puesto que no puede ser casual que se omitan todas las alusiones de carácter sensual o que revelan cierta intimidad pasional entre los personajes. En consecuencia, a falta de más datos para poder afirmar que se trate de cambios deliberados, se puede formular la hipótesis de que este hecho se relaciona con el encargo de traducción y el cambio sociológico operado por la publicación de la novela en la colección española ya mencionada. No se debe obviar que la fuente de la que hemos extraído esa información data de 1998 y, quizás, esté algo desfasada, puesto que la juventud actual está expuesta a alusiones sexuales más explícitas que las contenidas en el TO.

Sea como fuere, omitir parte de la novela implica una alteración del TO, ya que el autor ha decidido incluir esos fragmentos con connotaciones pasionales y románticas en función de su PCA y, al suprimirlos, resulta un TM que no contempla todo el contenido real ni el idiolecto del TO.

c. CAMBIOS DELIBERADOS		
	TO	TM
Ejemplo 1	Premièrement, ne touche pas à tes aiguilles (3).	Primero, no toques las agujas de tu corazón (10).
Ejemplo 2	Un volcan serti de quartz bleu au sommet duquel reposerait la dépouille de ce bon vieux roi Arthur. Le toit de la maison, très pointu, est incroyablement	Colina de origen volcánico engastada en cuarzo azul. Cuenta la leyenda que fue el lugar elegido por el bueno del rey Arturo para contemplar la victoria de sus huestes y para, fi-

	élevé (4).	nalmente, descansar. El techo de la casa, muy afilado, se eleva hasta alcanzar el cielo (12).
Ejemplo 3	Nombre d'accouchements clandestins s'opèrent dans cette maison (4).	Este es el ambiente acogedor de la vieja casa donde se asisten un gran número de nacimientos clandestinos (12).
Ejemplo 4	Ça et ce grand clocher qui sonne avec un cœur dix fois plus gros que le mien (14).	De repente, se oye sonar la campana de la iglesia, que emite un sonido que me recuerda al ruido de mi corazón, aunque este es un sonido alto y sin complejos (28).
Ejemplo 5	L'école est située dans le quartier très bourgeois de Caltonhill, juste en face de la cathédrale St Gilles. Devant l'entrée, c'est le pays des manteaux de fourrure. On dirait que toutes les femmes se sont déguisées en grosses poules en plastique – elles caquettent fort (24).	La escuela se encuentra en Calton Hill, un barrio muy burgués, y justo enfrente de la hermosa catedral de Saint Giles, construida sobre una vieja iglesia del siglo IX; frente a ella se encuentra la prisión de Edimburgo. La catedral de Saint Giles tiene a sus pies un mosaico de adoquines con forma de corazón sobre el que escupían los reclusos que iban a prisión. Cuentan que la costumbre de escupir al mosaico es un signo de buena suerte. A la entrada del colegio veo a muchas señoras con abrigos de piel. Uno diría que todas las mujeres van disfrazadas de enormes gallinas que cacarean muy fuerte (41).
Ejemplo 6	—Je ne crois pas une seule seconde. —C'est normal, vous avez cru toute votre vie à cette histoire d'horloge-cœur. —Comment connaissez-vous ma vie ? (102).	—No creo ni una sola palabra de lo que me está diciendo. —Es normal, siempre has creído en esta historia del reloj-corazón. —¿Qué sabe usted de mi vida? (153).

En la tabla anterior se recogen los ejemplos de los cambios deliberados del traductor que, movido por diversas razones, en general, ha añadido fragmentos de texto en el TM que no se encuentran en el TO, como en el ejemplo 1, en el que se añade “de tu corazón”, cuando en el TO solo figura *à tes aiguilles*. En el segundo ejemplo, también se completa la referencia al rey Arturo. La información adicional que aparece en estos ejemplos puede reflejar el interés del traductor por facilitar la comprensión del TO, según el encargo de la traducción, para jóvenes que no tienen el hábito de la lectura.

Una vez más, en el ejemplo 3, se observa cómo el traductor añade información, en este caso, para contribuir a dulcificar o suavizar la crudeza del TO, en el que no se nombra que la casa sea “acogedora” o “vieja”.

En el ejemplo 4, la información añadida cambia un tanto el sentido de la frase, alargándola más de lo necesario, cuando la oración en francés es más sencilla. Tal vez podría haberse traducido como “Todo eso y, además, esa gran campana que suena como un corazón latiendo diez veces más fuerte que el mío”.

El ejemplo 5 muestra que el traductor ha incorporado información contextual e histórica sobre la catedral de Saint Giles. Dicha información no aparece en el TO; sin embargo, al tratarse de una referencia cultural de otro país, puede que la decisión del traductor de explicar esta referencia haya sido acertada para que el receptor de la LT se sumerja en la cultura del TO. A nuestro parecer, dicha información adicional no es relevante para entender la historia y, por ello, el autor de la novela tampoco quiso añadirla. Además, no se adecua al tipo de texto literario, sino que encajaría mejor en un tipo de texto turístico. Se puede ver también en este ejemplo que en el TO se ha escrito mal *Calton hill* que debería ir en mayúscula como en el TM, *Calton Hill*. Por otro lado, *St Gilles* es el nombre de este santo en francés, mientras que en el TM se ha decidido escribirlo en inglés, *Saint Giles*. En este caso, el traductor ha acertado cambiando esos referentes culturales. Por otro lado, parece bastante adecuado cambiar un poco el sentido de la frase *Devant l'entrée, c'est le pays des manteaux de fourrure* al de "A la entrada del colegio veo a muchas señoras con abrigos de piel", puesto que se entiende mejor y suena más natural en la LT.

El último ejemplo de este apartado muestra que en el TM uno de los personajes del diálogo trata al otro de "tú" y no de "usted", cuando en el TO se usa el *vous*. Quizás, el traductor haya hecho este cambio pensando en que la chica, al ser española, tutea a Jack con naturalidad para tener un trato amigable, mientras que Jack se siente reacio ante una desconocida.

5.2.2. Estudio comparado del TO y el TM según la clasificación B

Teniendo en cuenta en este epígrafe la clasificación de errores presentada por Cruces Colado (2001), se encuentran en el TM los siguientes ejemplos que se dividen en dos apartados principales:

a. SENTIDO DEL TO DIFERENTE DEL TM		
i. Ruptura de coherencia		
	TO	TM
Ejemplo 1	Édimbourg et ses rues escarpées se métamorphosent (4).	Las pequeñas callejuelas de Edimburgo se metamorfosean (11).
Ejemplo 2	La cheminée, en forme de couteau de boucher, pointe vers les étoiles. La lune y aiguise ses croissants. Il n'y a personne ici, que des arbres (4).	La chimenea, en forma de cuchillo de carnicero, apunta hacia las estrellas y la luna. Es un lugar inhóspito, apenas habitado por árboles (12).
Ejemplo 3	Sa peau se confond dans les draps comme si le lit l'aspirait, comme si elle était en train de fondre (5).	Su piel pálida se confunde con las sábanas y su cuerpo se derrite en la cama (13).
Ejemplo 4	Docteur Madeleine est la première vision que j'ai eue. Ses doigts ont saisi mon crâne en forme d'olive –ballon de rugby miniature–, puis on s'est pelotonnés, tranquilles (6).	La doctora Madeleine ha sido la primera persona que he visto al salir del vientre de mi madre. Sus dedos han atrapado mi cráneo redondo, con forma de aceituna, de balón de rugby en miniatura, y luego me he encogido, tranquilo (14).

Ejemplo 5	Ma mère préfère détourner le regard. De toute façon ses paupières ne veulent pas fonctionner. « Ouvre les yeux ! Regarde-le arriver ce minuscule flocon que tu as fabriqué ! » (6).	Mi joven madre prefiere apartar la mirada de mí. Sus párpados se cierran, no quiere obedecer. “¡Abre los ojos! ¡Contempla la llegada de este pequeño copo de nieve que has creado!”, quiero gritar (14).
Ejemplo 6	Les chats se changent en gargouilles, leurs griffes plantées dans la gouttière (6).	Los gatos se transforman en gárgolas, con las garras afiladas (15).
Ejemplo 7	Tout est arrondi chez elle, les yeux, les pommettes ridées façon reinettes, la poitrine. Une vraie machine à s'emmitoufler (8).	Madeleine es una mujer de formas redondeadas; sus ojos, los pómulos arrugados como manzanas, el pecho, en el que uno se perdería en un largo abrazo (17).
Ejemplo 8	Le jour de mon dixième anniversaire, Docteur Madeleine accepte enfin de m'emmener en ville. Je le lui réclame depuis si longtemps... Elle ne peut pourtant s'empêcher, jusqu'au dernier moment, de reculer l'échéance, rangeant des objets, passant d'une pièce à une autre (14).	Llegó el momento: el día en que cumpla diez años, la doctora Madeleine acepta por fin llevarme a la ciudad. Hace mucho tiempo que se lo pido... y, sin embargo, no puedo evitar que me asalte la duda. Estoy nervioso y retraso la partida hasta el último momento, ordeno mis cosas y voy de una habitación a otra (26).
Ejemplo 9	C'est d'accord, petit homme. Il me faut voyager, au sens propre et figuré, je ne vais éternellement me laisser écraser par la mélancolie. Une énorme bouffée d'air frais, voilà ce qu'on va s'envoyer tous les deux ! Si tu veux toujours de moi comme compagnon (44).	De acuerdo, pequeño señor. Me hace falta viajar, en sentido propio y figurado; no voy a dejarme aplastar eternamente por la melancolía. ¡Un enorme banquete de aire fresco, he aquí lo que vamos a procurarnos! Si es que aún me quieres como compañero (71).
Ejemplo 10	Minuit, j'attends comme un imbécile très heureux (59).	Ya es medianoche y espero en un estado de felicidad tranquila (94).
Ejemplo 11	Ma tête pèse une tonne, mon cerveau est aussi fatigué de rester sous mon crâne que mon cœur sous le cadran de mon horloge (98).	Mi cabeza pesa una tonelada, estoy agotado de tanto pensamiento negativo (148).

En el ejemplo 1, por una parte, se ha decidido traducir *escarpées* por “pequeñas”, cuando este término francés en español significa “empinado” o “escarpado”. Además, se ha fundido la oración mezclando dos elementos separados por la conjunción *et* en un complemento del nombre, “de Edimburgo”. Una traducción más acertada podría ser: “Edimburgo y sus empinadas calles se metamorfosean [se transforman]”.

En el segundo ejemplo, por un lado, se ha optado por eliminar la frase *La lune y aiguise ses croissants* y, en el TM, se suma “la luna” a la frase anterior cambiando el sentido. Esta frase del TO significa que la chimenea es tan afilada que parece un cuchillo apuntando hacia las estrellas y capaz de sacar punta a la luna en cuarto creciente, es decir, se refiere a la imagen del cuarto de luna con las puntas afiladas. Por otro lado, el término “inhóspito” no se adapta al sentido del TO. Su definición según

el DLE es “Dicho especialmente de un lugar: Poco acogedor”. Además, el TO no dice que ese lugar se encuentre “apenas habitado por árboles”, sino que afirma que no hay personas, sólo árboles, sin especificar cuántos hay. Proponemos como alternativa la siguiente traducción: “La chimenea, en forma de cuchillo de carnicero, apunta hacia las estrellas. En ella, incluso la luna podría afilar su cuarto creciente. No hay nadie, solo árboles”.

En el ejemplo 3, se añade, en primer lugar, que la piel es pálida, y aunque no se cambia el sentido de forma grave, se explicita esta información. Y, en segundo, en el TO hay una comparación metafórica y surrealista, *comme si le lit l’aspirait, comme si elle était en train de fondre*, que en la traducción no se aprecia, perdiéndose, así, el PCA del autor, al incluir la conjunción coordinada “y” y darle un sentido de realismo. Para esta oración, se propone la traducción siguiente: “Su piel se confunde con las sábanas como si la cama la succionase, como si se estuviese fundiendo”.

En el fragmento del ejemplo 4, se producen faltas de coherencia puesto que, primero, se ha añadido el adjetivo “redondo”, lo que resulta incoherente con respecto al balón de rugby con el que se compara la cabeza de Jack cuando, en realidad, el TO dice concretamente que la cabeza es ahuevada, ovalada. Además, si *pelotonnés* y *tranquilles* aparecen en plural, no pueden referirse al niño, ya que estarían en singular. Estos términos se refieren a los dos, es decir, tanto a Madeleine como a Jack, con lo cual se ha alterado el sentido del TO. Por ello, una traducción alternativa de este fragmento sería: “Lo primero que he visto al nacer ha sido a la doctora Madeleine. Sus dedos agarraron mi cabeza con forma de aceituna, de balón de rugby en miniatura y, luego, nos acurrucamos, tranquilos”.

En el ejemplo 5, el sentido del TO *ses paupières ne veulent pas fonctionner* se modifica al hacer concordar en el TM el verbo “obedecer” con “mi joven madre”, mientras que en el TO se refiere a *ses paupières*. Además, se observa también que se ha añadido “quiero gritar”. La traducción podría hacerse como sigue: “Mi joven madre prefiere apartar la mirada. Cierra los párpados, no quieren obedecer. Y yo pienso: «¡Abre los ojos! ¡Contempla la llegada de este pequeño copo de nieve que has creado!»”.

En el ejemplo 6 del TM se pierde información y se cambia el sentido, ya que en el TO no se menciona si las garras son afiladas o no, sino que se informa sobre dónde las tienen colocadas. Esta oración podría traducirse como: “Los gatos se transforman en gárgolas, aferrándose con sus garras a los canalones [de las casas/ de los tejados]”.

En el ejemplo 7 se detectan varios aspectos que se podrían mejorar. Primero, si se está enumerando varios elementos con el artículo definido (“la”, “el”) no parece lógico que el posesivo “sus” preceda al sustantivo “ojos”. Segundo, resulta preciso especificar el tipo de manzana con el que se están comparando los pómulos, ya que decir “manzana” a secas podría no tener sentido: por lo general, las manzanas no son

arrugadas, como por ejemplo las uvas pasas. Tercero, la traducción del último elemento destacado en este fragmento *Une vraie machine à s'emmitoufler* es correcta, pero difiere en parte del sentido del TO que se refiere a que toda ella como persona es “una verdadera máquina de arropar”, mientras que en el TM se hace referencia al “pecho”. En consecuencia, se propone traducirlo por: “En ella todo es de formas redondeadas: los ojos, los pómulos arrugados como las manzanas reinetas, el pecho. Es una verdadera máquina de acurrucar”.

En el ejemplo 8 se ha producido una falta de coherencia y un cambio de sentido en relación al TO, en el que se hace referencia a *elle*, es decir, a Madeleine, mientras que en el TM se ha traducido tomando como referente al niño, a Jack. Este fragmento podría traducirse como sigue: “Hace mucho tiempo que se lo pido... Y, sin embargo, no puede evitar, hasta en el último momento, retrasar ese instante, poniéndose a organizar cosas, yendo de una habitación a otra”.

El ejemplo 9 recoge una frase que no se ajusta del todo a lo que se menciona en el TO. La expresión “he aquí lo que vamos a procurarnos” no suena del todo natural en la LT, lo que podría dificultar la comprensión. A partir del significado del verbo *s'envoyer*, se propone la siguiente traducción: “¡Un enorme banquete de aire fresco es lo que vamos a zamparnos!”.

La oración del ejemplo 10 refleja también una expresión poco natural en la LT, puesto que puede resultar un tanto extraño leer en español “en un estado de felicidad tranquila” y, además, se omite la palabra *imbécile* del TO. El contexto de esta oración es que Jack está esperando a Miss Acacia, pero ella no llega puntual y él se desespera. Una opción de traducción podría ser la siguiente: “A medianoche, espero como un idiota [loco] enamorado”.

En el último ejemplo de esta parte se muestra una traducción que no respeta el idiolecto del autor. Esta frase se refiere, en efecto, a “tener pensamientos negativos”, pero en su reformulación se omite la comparación explícita en el TO. Nuestra propuesta de traducción es la siguiente: “Mi cerebro está tan cansado de estar apresado por el cráneo como mi corazón por la esfera del reloj”.

Con los ejemplos recopilados en este apartado sobre ruptura de coherencia se puede constatar que se han cometido bastantes cambios de sentido en la traducción de esta novela.

a. SENTIDO DEL TO DIFERENTE DEL TM		
ii. Inadecuaciones terminológicas		
	TO	TM
Ejemplo 1	Docteur Madeleine met au monde les enfants des prostituées, des femmes délaissées, trop jeunes ou trop infidèles pour donner la vie dans le circuit classique (5).	La doctora Madeleine trae al mundo a los hijos de las prostitutas, de las mujeres desamparadas, demasiado jóvenes o demasiado descarrilladas para dar a luz en el circuito clásico (13).

Ejemplo 2	Moi, j'attends tout nu, allongé sur l'établi qui jouxte le plan de travail, le torse coincé dans un étau en métal. Je commence sérieusement à me cailler (6).	Yo, por mi parte, espero desnudo, estirado en el banco que linda con la mesa de trabajo, con el torso oprimido por un gran tornillo. Y me temo lo peor (16).
Ejemplo 3	On ne dirait pas que je suis abîmé mais plutôt que ma peau est vieillie, genre rides de Charles Bronson. La classe. Le cadran est protégé par un pansement énorme (9).	Se disimula muy bien que soy un tullido, más bien parece que mi piel envejeció, se arrugó a lo Charles Bronson. [Omisión]. La esfera del reloj, de mi nuevo corazón, queda protegida por una tirita enorme (19).
Ejemplo 4	Oui, suivez-moi, j'ai deux petites filles qui sont nées la semaine de Noël, propose-t-elle, presque guillerette (10).	Sí, síganme, tengo dos chiquillas que nacieron la semana de Navidad –propone ella casi con regocijo (21).
Ejemplo 5	Aujourd'hui, alors que pour la énième fois je viens de me faire recalcr à l'adoption, un patient régulier du docteur s'approche de moi. Arthur est un ancien officier de police qui a viré clochard alcoolique (11).	Hoy, tras haber sido rechazado en adopción por enésima vez, Arthur se ha acercado a mí. Arthur es un paciente habitual de la doctora, un viejo oficial de policía que se ha convertido en un pobre mendigo borracho (22).
Ejemplo 6	Putain de coucou ! (19).	Maldito cu-cú (35).
Ejemplo 7	Putain d'école sans petite chanteuse... (24-25).	Me parece un horror estar aquí sin la pequeña cantante... (42).
Ejemplo 8	Cette putain d'école (28).	En esta porquería de escuela (47).
Ejemplo 9	À l'heure qu'il est nous attendons que le pigeon nous apporte des nouvelles de toi. Puisse ce satané volatile arriver vite (36).	Ahora esperamos que la paloma nos traiga noticias tuyas. Espero que la paloma pueda alcanzarte pronto (59).
Ejemplo 10	Notre dernière étreinte est encore tiède, pourtant j'ai déjà aussi froid que si je ne t'avais jamais rencontrée ce jour le plus froid du monde (36).	Nuestro último encuentro aún está tibio, sin embargo tengo tanto frío como si jamás te hubiera encontrado ese día, el día más frío del mundo (59).
Ejemplo 11	Pourrais-tu me résumer ta première lettre dans ton prochain envoi car ce connard de pigeon l'a semée avant de me la remettre (47).	Tendrás que resumirme tu primera carta en el siguiente envío, pues este asno de paloma la ha arrojado antes de hacérmela llegar (76).
Ejemplo 12	J'ai installé Cunnilingus ² dans la poche gauche de ma chemise, juste au-dessus de l'horloge (23).	He instalado a Cunnilingus en el bolsillo izquierdo de mi camisa, justo por encima del reloj (40-41).
Ejemplo 13	Nous nous installons autour d'une table bancale pour avaler un chocolat trop chaud et des tartines de confiture toutes molles (44).	Nos instalamos en una mesa coja a engullir un chocolate caliente y unas tostadas rebanadas con confitura un poco reblandecidas (71).
Ejemplo 14	Nous filons vers la scène et nous installons sur les chaises prévues pour le public (51).	Nos dirigimos al lugar y nos instalamos en los asientos del público (80).
Ejemplo 15	On dirait des sœurs siamoises (35).	Diríase que son gemelas (57).

² Cunnilingus es el hámster de Jack.

Ejemplo 16	Je tente de me remémorer le cours de sorcellerie rose de Méliès (52).	Intento recordar el curso de brujería rosa de Méliès (83).
Ejemplo 17	Combien de millions de secondes se sont écoulés depuis l'anniversaire de mes dix ans ? (50).	¿Cuántos millones de segundos habrán huido desde el aniversario de mis diez años? (80).
Ejemplo 18	Une musique cuivrée envahit l'espace, et derrière le rideau j'entrevois une ombre en mouvement (51).	Una música cobriza invade el espacio, y detrás del telón entreveo una sombra en movimiento (80).
Ejemplo 19	La petite chanteuse entre en scène, claquant l'estrade de ses escarpins jaunes (51).	La pequeña cantante entra en escena, repique-teando en el escenario con sus escarpines amarillos (80).
Ejemplo 20	On dirait qu'elle allume sa propre flamme olympique dans une maquette de stade en plastique (51).	Diríase que alumbró su propia llama en la maqueta de plástico de un estadio (81).
Ejemplo 21	Je ne crois ni à ton histoire de cœur mécanique ni à ton histoire de cœur tout court. Je me demande qui a pu te faire avaler de telles conneries. Qu'est-ce que tu crois, que tu vas faire des miracles avec ta breloque ? (56).	No me creo ni tu historia del corazón mecánico ni tu historia del corazón a secas. Me pregunto quién te habrá hecho tragar tales tonterías. ¿Acaso crees que puedes hacer milagros con ese desatino? (88).
Ejemplo 22	Je lui réponds que la mécanique du cœur ne peut fonctionner sans émotions, sans toutefois m'aventurer plus avant sur ce terrain glissant. Elle sourit, comme si je lui expliquais les règles d'un jeu délicieux (62).	Yo le respondo que la mecánica del corazón no puede funcionar sin emociones, sin aventurarme más allá, de todos modos, en este terreno pantanoso. Sonríe como si le estuviera explicando las reglas de un juego delicioso (98).
Ejemplo 23	Ça se brise là-dessous. Je louche sur les moignons de mes aiguilles. Ce que je vois me fait peur. Ça me rappelle ma naissance (98).	La cosa se rompe ahí debajo. Bizqueo ante los muñones de mis agujas. Lo que veo me da miedo. Me recuerda mi nacimiento (147).
Ejemplo 24	C'est ton cœur de chair et de sang (99).	Es tu cuerpo de sangre y hueso (149).

A continuación, se abordarán todos los ejemplos de errores incluidos en la tabla precedente y que se refieren a términos mal empleados o traducidos, es decir, a inadecuaciones terminológicas.

El primer ejemplo recoge dos términos que, a nuestro parecer, deberían haberse traducido de otra forma. Por una parte, el término *infidèles* que se tradujo por “descarrilladas”; en el DLE “descarrillar”, verbo del que procede este participio adjetivado, significa “Dicho de un tren, de un tranvía, etc.: Salir fuera del carril”. Entendemos que el empleo de “descarrilladas” no es correcto, cuando se esperaría “descarriadas” que es lo que se suele decir (DLE). Aún así, este término no parece adaptarse al idiolecto y sugeriríamos, por consiguiente, emplear el significado más frecuente de esta palabra francesa, es decir, “infieles”. Por otra parte, la expresión *le circuit classique* ha sido traducida por “el circuito clásico”. En este caso, también se podían haber em-

pleado palabras que representasen mejor a lo que se refiere el TO como, por ejemplo, “en los lugares tradicionales” o “en los sitios habituales”.

En el ejemplo 2 algunos términos del TO no se han traducido correctamente, de forma que dichas inadecuaciones oscurecen y modifican el sentido del TO. Un *étau en metal* es una “prensa de metal” y no es exactamente “un gran tornillo”, que difícilmente podría oprimir el torso del personaje. El verbo *cailler* tampoco se ha traducido adecuadamente, puesto que en este contexto significa “tener mucho frío, congelarse” y no “temerse lo peor”. Nuestra propuesta de traducción es la siguiente: “Mientras, espero desnudo, acostado sobre el banco de la mesa de trabajo, con el torso oprimido por una prensa [un torno de metal]. Empiezo a congelarme por completo”.

En el ejemplo 3 nos hemos centrado en el sintagma *un pansement énorme*, traducido al español como “una tirita enorme”. Según el DLE, se define “tirita” como “Tira adhesiva por una cara, en cuyo centro tiene un apósito esterilizado que se coloca sobre heridas pequeñas para protegerlas”. Por eso, la visión que evoca la palabra “tirita” es de algo pequeño para pequeñas heridas. Así, “tirita enorme” no llega a reflejar la dimensión del TO y otras palabras resultarían más neutras y mejor ajustadas al significado del TO. A pesar de que la idea se comprende con la traducción actual, se propone como alternativa: “una gran venda [un gran vendaje/ un apósito enorme]”. Igualmente, cabe mencionar que se ha omitido la frase *La classe* que aparece en el TO, que podría haberse traducido como “¡Qué clase!” o “¡Vaya clase!”, para lograr el efecto irónico del TO.

En el ejemplo 4, por una parte, la traducción de *deux petites filles* por “dos chiquillas” parece algo despectiva y los sintagmas “dos niñas” o “dos niñitas” se ajustarían mejor, porque contribuirían a conformar el carácter de Madeleine, mujer que no puede tener hijos y adora a los que ve nacer y cría. Por otra parte, en la frase “nacieron la semana de Navidad” falta algún elemento que matice ese complemento de tiempo, por lo que se propone la traducción: “nacieron durante la semana de Navidad”.

El TO del ejemplo 5 presenta primero al personaje como indeterminado y desconocido, *un patient régulier*, y después concreta cómo se llama, mientras que en el TM se llama directamente al personaje por su nombre de pila “Arthur”. En nuestra opinión, no se ha producido una incorrección, pero si en el original se hizo de esa manera, ¿por qué no mantener y respetar la misma calidad de implícito del TO?

Los ejemplos del 6 al 9 y el 11 ilustran el tratamiento que se otorga a las palabras más o menos malsonantes que aparecen en el TO, consistente en neutralizarlas. En principio, esta estrategia seguida por el traductor resulta correcta en función del encargo de traducción y dado que cuando vemos una palabra ofensiva o grosera escrita resulta más impactante que si la escuchamos. Sin embargo, también hay que destacar que esas palabrotas forman parte del idiolecto del autor y que otorgan parte de su

carácter a la novela. El ejemplo 6 *Putain de coucou !* se ha traducido por “Maldito cucú” que, además, se debería escribir sin guion (DLE); *Putain d'école* se traduce, en el ejemplo 7, por “Me parece un horror” y, en el 8, por “porquería de escuela”. Esta última, aun siendo una expresión más neutra que la del TO, refleja mejor el tono idiolectal de este personaje que, en el ejemplo 7, podría expresarse en términos como: “Esta escuela es una mierda sin la pequeña cantante”.

En el ejemplo 9, se puede observar que la referencia malsonante *satané* del TO se ha eliminado en el TM. Además, resulta incoherente la traducción de estas dos proposiciones, puesto que esperan que la paloma vuelva hasta ellos pronto, no que llegue hasta él. Proponemos para incluir las connotaciones ofensivas de esta palabra en el TM traducirlo como “Espero que ese maldito pájaro llegue pronto”. Siguiendo la misma tendencia que para los ejemplos anteriores, una alternativa a la traducción al español del ejemplo 11 podría ser: “Tendrás que resumirme tu primera carta en el siguiente envío, pues esta paloma estúpida la ha arrojado antes de hacérmela llegar”.

Estos últimos cinco ejemplos en los que las palabras malsonantes se han neutralizado pueden reflejar la naturaleza del encargo, en el que se adapta la novela a un público juvenil. No obstante, términos y connotaciones como los contemplados están presentes en el idiolecto del autor, además de en la sociedad juvenil actual y, en consecuencia, no habría que “censurarlos”.

En el ejemplo 10, se observa que *étreinte* podría traducirse más adecuadamente por “abrazo” para mostrar la calidez del personaje. Aquí se emplea “del mundo” cuando en el resto de la novela se emplea siempre “de la historia” que, tal y como ya se ha explicado antes, resulta una traducción acertada. Se propone, así, la siguiente alternativa: “Nuestro último abrazo aún está tibio; sin embargo, tengo tanto frío como si jamás te hubiera encontrado ese día, el más frío de la historia”.

En el ejemplo 12 y en los dos siguientes, hemos observado que en toda la novela se traduce el verbo en francés *installer* por “instalar”. Es evidente que esta es una de las acepciones de esta palabra pero, en algunos contextos, se podrían utilizar otros verbos que describan mejor la acción que se lleva a cabo. En este fragmento, por ejemplo, sugerimos la siguiente traducción alternativa: “He metido a Cunnilingus en el bolsillo izquierdo de mi camisa, justo por encima del reloj”.

En el ejemplo 13, el verbo *installer* se podría haber traducido por “sentarse en la mesa”, expresión que se usa como equivalente de “sentarse a la mesa, locución fija que significa «sentarse frente a una mesa para comer, negociar, etc.»” (*Diccionario panhispánico de dudas*). Además, en este fragmento también se ha omitido el adverbio *trop* y se ha traducido incorrectamente *toutes molles*, dando lugar a un TM que no matiza el estado del chocolate y las rebanadas de pan que aparece en el TO. A partir de esta explicación, alguna de las siguientes opciones podría constituir una traducción más apta: “Nos sentamos en [alrededor de/ en torno a] una mesa coja a engullir un

chocolate demasiado caliente y unas rebanadas de pan totalmente reblandecidas con confitura”.

Para el ejemplo 14, se proponen como alternativas al mismo verbo traducido por “instalar” las siguientes: “Nos dirigimos al lugar y nos sentamos [nos acomodamos] en los asientos del público”.

En el ejemplo 15, aparece la palabra *siamoises* que se ha traducido por “gemelas”, pero ambos vocablos no significan lo mismo. El DLE indica que “siamesa” significa “Dicho de un hermano: Gemelo que nace unido por alguna parte de su cuerpo” y “gemela”, “Dicho de una persona o de un animal: Nacido del mismo parto que otro, especialmente cuando se ha originado por la fecundación del mismo óvulo”. De estas definiciones, se puede deducir que los siameses son gemelos pero los gemelos no siempre son siameses, por lo que se podría traducir esta frase por “se diría que son dos hermanas siamesas”.

En el ejemplo 16, el empleo del adjetivo *rose* como “rosa” no resulta coherente o apropiado, dado que “brujería rosa” oscurece el sentido en español. Por consiguiente, habría que emplear otras posibles acepciones del adjetivo en cuestión, entre las que se pueden encontrar “para adultos” o “caliente” y, teniendo en cuenta que en el contexto de la novela, Méliès le da consejos a Jack para enamorar a Miss Acacia, una variante de traducción sería: “Intento recordar el curso de hechizos para enamorar de Méliès”.

Para el ejemplo 17, se propone traducir *se sont écoulés* por “habrán transcurrido”, dado que el verbo “transcurrir” confiere esa sensación de paso del tiempo. Sin embargo, también es cierto que “habrán huido” podría encajar si se pretende dar un tono más poético o metafórico al texto; aunque en este ejemplo concreto del TO no se esté empleando un tono metafórico: “¿Cuántos millones de segundos habrán transcurrido desde el aniversario de mis diez años?”.

En el ejemplo 18, *musique cuivrée* se ha traducido como “música cobriza”, expresión que no tiene mucho sentido en español y podría confundir al lector. En francés se denomina *cuivres* a la familia de instrumentos de viento y metal fabricados en cobre, y una de las diferentes acepciones del adjetivo *cuivrée* denota la cualidad de “sonoro, resonante”. Por eso, sería preferible emplear en el TM otro adjetivo que concuerde mejor con “música” y con el sentido que persigue el TO. Las siguientes opciones de traducción pueden ser válidas: “Una música ensordecedora [estridente/estrepitosa/ estruendosa/ bulliciosa] invade el espacio, y detrás del telón entreveo una sombra en movimiento”.

En el texto del ejemplo 19 hemos reparado en el sustantivo del TO *escarpins* y su traducción en el TM “escarpines”. El DLE indica que “escarpín” significa “zapato de una sola suela y de una sola costura” o “calzado interior de estambre u otra materia, para abrigo del pie, y que se coloca encima de la media o del calcetín”. De estas definiciones se deduce que “escarpines” no es el sustantivo idóneo para este contexto

y, por consiguiente, se presenta otra traducción: “La pequeña cantante entra en escena, repiqueteando en el escenario con sus zapatos de tacón [flamenco] amarillos”.

En el ejemplo 20, el verbo *allumer* se ha traducido literalmente y se ha omitido el adjetivo “olympique”, que, sin embargo, es relevante para acercar al lector al contexto que se está describiendo. Nuestra versión quedaría así: “Diríase que enciende su propia llama olímpica en la maqueta de plástico de un estadio”.

El sustantivo “desatino” del ejemplo 21, en el que también se ha neutralizado el término vulgar *conneries* por el español “tonterías”, no resulta el más adecuado para este contexto, ya que está designando el reloj que Jack tiene implantado en el corazón. La traducción mejoraría como sigue: “No me creo ni tu historia del corazón mecánico ni tu historia del corazón a secas. Me pregunto quién te habrá hecho tragar semejantes gilipollecas [estupideces]. ¿Acaso crees que puedes hacer milagros con esa baratija?”.

Dado el uso frecuente del adjetivo “delicioso” para referirse, principalmente, a la comida, en el ejemplo 22 se podría traducir el adjetivo *délicieux* por otros con el mismo significado en este contexto, como por ejemplo: “Sonríe como si le estuviera explicando las reglas de un juego cautivador [encantador/ maravilloso]”.

El verbo “bizquear” empleado en el TM del ejemplo 23 no expresa exactamente el significado de *loucher sur* del TO que indica “Jeter un coup d’œil rapide sur quelque chose” (Centre national de ressources textuelles et lexicales, CNRTL). Una posible alternativa sería utilizar “mirar rápidamente” o “mirar de reojo”, es decir, la traducción quedaría: “Algo se rompe ahí debajo. Miro de reojo los muñones de mis agujas. Lo que veo me da miedo. Me recuerda mi nacimiento”.

En el último ejemplo, la expresión del TO *de chair et de sang* se ha traducido por “de sangre y hueso”. Pero esta expresión francesa equivale a “de chair et d’os” (CNRTL), expresión igual a la de uso frecuente en español “de carne y hueso”, así que esta última podría adecuarse mejor.

a. SENTIDO DEL TO DIFERENTE DEL TM		
iii. Reformulación literal		
	TO	TM
Ejemplo 1	<i>J’ai perdu mes lunettes, enfin j’ai pas voulu les mettre, elles me font une drôle de tête, une tête de flamme... à lunettes (15).</i>	<i>He perdido mis gafas, en realidad no me las quise poner, hacen que mi cara parezca ridícula, una cara de gallardete... con gafas (29).</i>
Ejemplo 2	<i>Je me fous d’y voir flou pour embrasser et chanter, j’ préfère garder les yeux fermés (15).</i>	<i>No me importa ver borroso cuando canto y cuando beso, prefiero tener los ojos cerrados (29).</i>
Ejemplo 3	<i>Je vous guiderai à l’extérieur de votre tête, je serai votre paire de lunettes et vous serez mon allumette (16).</i>	<i>Yo lo guiaré hasta el exterior de su cabeza, yo seré sus gafas y usted mi cerilla (30).</i>
Ejemplo 4	<i>Ô Madeleine, que tu me tenais chaud (36).</i>	<i>Oh, Madeleine, qué calentito me tenías (59).</i>

Ejemplo 5	Un vieil homme tiré à quatre épingles s'approche et me demande le pourquoi de ma visite (40).	Un anciano prendido con cuatro alfileres se acerca y me pregunta el motivo de mi visita (65).
Ejemplo 6	À l'Extraordinarium, tous les postes sont pourvus. Tous les postes sauf un, au train fantôme, où il manque quelqu'un pour effrayer les passagers pendant leur trajet (54).	En el Extraordinarium todos los puestos están ocupados. Todos salvo uno, en el tren fantasma, donde hace falta alguien para asustar a los pasajeros durante el trayecto (86).
Ejemplo 7	Les engrenages se mettaient à crisser, le tic-tac devenait chaotique et le coucou donnait l'impression qu'un bulldozer miniature se promenait entre mes poumons. Madeleine avait horreur de ça... (57).	Los engranajes rechinaban, el tic-tac se volvía caótico y el cuco daba la misma impresión que un bulldozer en miniatura paseándose por mis pulmones. Madeleine tenía horror a eso... (89).
Ejemplo 8	Mais comment ne pas effrayer ce poussin de femme lorsque des aiguilles pointues sortent de votre poumon ? (61).	Pero, ¿cómo no asustar a esta muchacha polluelo si te salen unas agujas puntiagudas del pulmón? (96).
Ejemplo 9	Mais ne passe pas aux actes en raison de l'affluence des clients (70).	Pero no lo concreta en acto por razón de la afluencia de clientes (108).
Ejemplo 10	Garde-la si tu veux, mais fais attention avec tes aiguilles... (71).	No te lo saques si no quieres, pero vigila con tus agujas... (110).
Ejemplo 11	L'angoisse tisse une toile d'araignée dans ma gorge, ma voix y est prise au piège, j'aimerais me montrer fort, mais je craque de toutes parts (79).	La angustia teje una tela de araña en mi garganta, mi voz está atrapada en la trampa. Me gustaría parecer fuerte, pero me derrumbo por todas partes (122).
Ejemplo 12	Je me retourne. Dans mon dos, Joe arbore un sourire de vainqueur. Si les tyrannosaures souriaient, je pense qu'ils le feraient comme Joe. Pas souvent et de façon inquiétante (89).	Me doy la vuelta. A mis espaldas, Joe arbora una sonrisa de vencedor. Si los tiranosaurios sonrieran, creo que lo harían como Joe. No muy a menudo y de forma inquietante (135).
Ejemplo 13	Tu crois vraiment que je veux retourner avec lui ? Tu crois que je pourrais te faire ça ? Tu ne comprends rien, ma parole ! (94).	¿De verdad piensas que quiero volver con él? ¿Crees que sería capaz de hacerte eso? ¡No entiendes nada, palabra! (142).

En este apartado de reformulación literal se incluirán todos aquellos ejemplos de fragmentos que se han traducido de una forma tan literal que, en algunos casos, impiden la comprensión del TM.

Los ejemplos 1, 2 y 3 muestran fragmentos de letras de canción traducidos literalmente. A pesar de la dificultad que entraña traducir la rima, sería oportuno traducir estos fragmentos manteniéndola. Como ya se ha mencionado antes, estos fragmentos de canciones que aparecen en la novela forman parte del álbum creado a la par que la novela por el grupo de música de su autor, cuyas canciones se incluyen en la película (Berla y Malzieu, 2014) que se rodó posteriormente al libro. En la versión doblada al español, las canciones se mantienen en francés y se subtítulan en español traducidas literalmente.

En los ejemplos 1 y 3, el ritmo viene dado, entre otros, por la aliteración de *lunettes*, *tête* y *allumette*. En el ejemplo 2, al igual que en los anteriores, se ha perdido la rima en la traducción, pero se puede observar que en el TO *chanter* rima con *fermés*. Además, en el ejemplo 3 se ha cometido un error con el pronombre “lo”, puesto que se refiere a un personaje femenino y debería ser “la”. A pesar de la dificultad mencionada de traducir el lenguaje poético, se podría haber intentado recrear el tono musical de modo más acorde con el TO, al tratarse de una obra literaria, y la siguiente propuesta de traducción pretende reflejar de alguna manera ese aspecto: “Hasta el exterior de su cabeza yo la guiaré, sus gafas yo seré y así usted podrá resplandecer”.

En el ejemplo 4 se puede observar la frase “qué calentito me tenías”, que resulta de la reformulación literal del TO, mientras que otra expresión hubiera podido ajustarse mejor a su contenido, como por ejemplo: “Oh, Madeleine, qué calentito estaba contigo”.

La expresión *tiré à quatre épingles* en el ejemplo 5 se ha traducido literalmente. Según el CNRTL, esta expresión significa “Être vêtu avec un soin méticuleux”, es decir, ir bien vestido o de manera elegante. A nuestro entender, en español existen otras expresiones para expresar este significado de forma más diáfana que “prendido con cuatro alfileres”, que es una reformulación literal sin sentido en español. Algunas opciones de traducción pueden ser: “Un anciano de punta en blanco [hecho un pincel] se acerca y me pregunta el motivo de mi visita”.

La expresión “tren fantasma” recogida en el ejemplo 6 no parece de uso frecuente en la cultura española, en la que se usarían, preferentemente, expresiones como “la casa del miedo” o “la casa del terror”, típicas de un parque de atracciones. En consecuencia, se propone la siguiente traducción que evita la reformulación literal: “En el Extraordinarium todos los puestos están ocupados. Todos salvo uno, en la casa del miedo, donde hace falta alguien para asustar a los pasajeros en el tren de la atracción”.

Igualmente se aprecia otra expresión que no es de uso común en español en el ejemplo 7: “tener horror a”. Consideramos que se trata de una traducción literal del francés que se podría mejorar con la siguiente propuesta: “Los engranajes rechinaban, el tic-tac se volvía caótico y el cuco daba la misma impresión que un bulldozer en miniatura paseándose por mis pulmones. Madeleine estaba horrorizada...”.

En el ejemplo 8, la adjetivación la “muchacha polluelo” no causará el mismo efecto que en el TO. Se podría proponer: “Pero, ¿cómo no asustar a esta pequeña [muchachita/ cría] si te salen unas agujas puntiagudas del pulmón?”.

En esta frase, en el ejemplo 9, la traducción de *ne passe pas aux actes* por la formulación en español “pasar (de las palabras) a los actos”, suena más natural que “concretar en acto”. Asimismo, el conector *en raison de* se ha traducido de forma literal, cuando en español otras locuciones pueden ser válidas para transmitir el sentido

que se persigue en el TO. Se propone la siguiente solución: “Pero no pasa a los actos por [debido a] la afluencia de clientes”.

En el ejemplo 10, la expresión “vigila con tus agujas” parece forzada en español. Alguna de las siguientes propuestas quizás concuerde mejor con el objetivo buscado en el TO: “No te lo saques si no quieres, pero vigila esas agujas [ten cuidado con las agujas]...”.

La frase “mi voz está atrapada en la trampa” del ejemplo 11 resulta redundante y genera un cierto grado de cacofonía. *De toutes parts* se reformula literalmente, puesto que significa “por completo” o “totalmente”, no “por todas partes” como figura en el TM. Una propuesta de traducción sería la siguiente: “La angustia teje una tela de araña en mi garganta, mi voz cae en la trampa. Me gustaría parecer fuerte, pero me derrumbo por completo”.

En el ejemplo 12, si se analiza el verbo *arborer*, se puede comprobar que hay distintos vocablos españoles que recogen sus acepciones, como “mostrar”, “exhibir”, “hacer gala de”, “enarbolar”, con lo que alguno de estos verbos se ajustaría mejor al contexto de la frase, dando como resultado: “Me doy la vuelta. A mis espaldas, Joe muestra [exhibe/ revela] una sonrisa de vencedor. Si los tiranosaurios sonrieran, creo que lo harían como Joe. No muy a menudo y de forma inquietante”.

En el último ejemplo de esta parte del análisis, la expresión *ma parole!* del TO se ha traducido en el TM por “palabra”. Desde nuestro punto de vista, esa expresión remite, en este contexto y en este ejemplo, a interjecciones como “joder”, “hostia” o “caramba”. La traducción propuesta quedaría como sigue: “¿De verdad piensas que quiero volver con él? ¿Crees que sería capaz de hacerte eso? ¡No entiendes nada, caramba [joder/ hostia]!”.

b. INCORRECCIÓN FORMAL DEL TM		
	TO	TM
Ejemplo 1	Cela se passe dans une vieille maison posée en équilibre au sommet de la plus haute colline d'Édimbourg (4).	Esta historia tiene lugar en un vieja casa asentada sobre la cima de la montaña más alta de Edimburgo (12).
Ejemplo 2	Alors que mon arrivée se fait pressante, ses paupières se ferment sans se crispier (5).	Cuando mi nacimiento es inminente, sus ojos se cierran sin crispase (13).

Se incluyen en esta última tabla aquellos errores visibles en el TM, que no tienen que ver con la traducción en sí, sino con el empleo formal de la lengua española, con sus reglas y normas. Hay que destacar que, en cuanto a este aspecto, son pocos los ejemplos encontrados. En el primer ejemplo, se puede ver que se ha cometido un error gramatical en cuanto al género del determinante indefinido masculino “un” que acompaña al sustantivo femenino “casa”. Sin duda, debe de tratarse de una errata.

El segundo ejemplo ilustra la tendencia más común del español a no usar el posesivo cuando se habla de las partes del cuerpo. Por ejemplo, en español se usaría de forma más generalizada “me duele la cabeza”, no “me duele mi cabeza”. Así, dado

que el contexto deja claro que se trata de los ojos de la madre de Jack, se propone la traducción más idiomática que sigue, con el fin de que resulte más fácilmente aceptable para el lector: “Cuando mi nacimiento es inminente, cierra los ojos sin crispación”.

6. Conclusiones

Tras llevar a cabo el estudio comparado de la novela francesa *La mécanique du cœur* de Mathias Malzieu (2007) y su traducción al español por Vicenç Tuset Mayoral, publicada por Mondadori (2009), se han podido extraer una serie de conclusiones que se exponen a continuación.

Al centrarnos en el análisis del TO, se han comprobado algunos rasgos característicos del idiolecto del autor que se expresa mediante un lenguaje poético, en el que destacan, entre otras figuras retóricas, metáforas (tabla 1, ejemplos 1, 2, y 3), personificaciones (tabla 1, ejemplo 2) y cosificaciones (tabla 1, ejemplo 5) que contribuyen a conformar el universo que ha imaginado. Dada la vertiente de músico y cantante del autor, el lenguaje rítmico y musical (tabla 1, ejemplo 4) se integra en la novela, principalmente, en las letras de las canciones recreadas que vinculan de modo intertextual la obra narrativa con la película (Berla y Malzieu, 2014). En función de los conceptos expuestos en el marco teórico, estos son algunos de los elementos más representativos que forman parte del PCA del autor y que, por tanto, deberían reflejarse en la versión traducida de la obra. Considerando que toda traducción puede ser mejorada y criticada, ya que no existe una ideal (Sontag, 2001), se ha comparado el TO y el TM en función de las dos tipologías de errores contempladas (Gil de Carrasco, 1999; Cruces Colado, 2001).

De acuerdo con la clasificación A, el traductor ha realizado cambios obligatorios (tabla 2) imprescindibles dadas las diferencias lingüísticas entre los idiomas en cuestión, a pesar de que ambos sean lenguas romances. Estos cambios resultan acertados, excepto el del ejemplo 3, y proporcionan la traducción idónea para el contexto.

Entre los cambios involuntarios e inconscientes, se han contabilizado las omisiones por las razones expuestas antes relativas a la tabla 3, que recoge 5 omisiones de fragmentos del TO; en un caso, de un párrafo entero. En ausencia de suficiente información para determinar los motivos de esos cambios, no puede resultar casual que la mayoría de los elementos omitidos aludan a aspectos íntimos o sensuales de los personajes. Así pues, teniendo en cuenta que el traductor es autor de cuentos infantiles y que el enfoque del encargo editorial se orienta a un público juvenil sin hábito de lectura, se puede deducir que se ha suprimido ese contenido del TO con la intención de dulcificar la novela traducida, lo que conlleva una merma en la transmisión del PCA del autor.

Entre los cambios deliberados (tabla 4), se detecta, por el contrario, que el traductor ha añadido información que no figura en el TO. En algunos casos se trata

de sintagmas o frases (ejemplos 1, 2, 3 y 4), pero, en otros, de párrafos enteros (ejemplos 2 y 4, respectivamente, sobre la leyenda del rey Arturo y la ciudad de Edimburgo). Esta información añadida por el traductor intencionadamente permite corroborar la hipótesis anterior acerca del encargo de la traducción, puesto que pretende facilitar de forma didáctica que el lector meta comprenda mejor el contexto de la novela, al mismo tiempo que le otorga un cierto tono de cuento infantil, a la luz de la naturaleza de los elementos incluidos: “las agujas de tu corazón”, “se eleva hasta alcanzar el cielo”, “ambiente acogedor de la vieja casa”. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, la información adicional no es indispensable para la comprensión de la historia, no obedece al PCA del autor y, al contrario, en algunos casos desvirtúa el tipo de texto literario ante el que nos encontramos.

Con respecto a la clasificación B, se han detectado 48 casos en los que el sentido del TM difiere del sentido del TO. Estos errores de sentido y sinsentidos han sido categorizados según la tipología contemplada y permiten extraer las siguientes conclusiones:

- Sobre la ruptura de coherencia (tabla 5), 11 ejemplos muestran que el TM modifica el sentido o expresa un sentido totalmente distinto al del TO. Los ejemplos 4, 5, 7 y 8 reflejan la confusión del referente que realiza la acción narrada, pasándolo de femenino a masculino, de plural a singular, lo que podría explicarse por mero desconocimiento de la lengua del TO. Aunque, a la vista de los casos 2, 4, 9, 10 u 11, parecen originados por una cierta dejación en el ejercicio de la tarea traslativa ante construcciones lingüísticas menos fácilmente transferibles entre el francés y el español, lo que lleva a omitir toda una comparación (ejemplo 11). Revisar en mayor profundidad el TM hubiera permitido detectar, por ejemplo, la ausencia de congruencia entre el adjetivo “redondo” y una aceituna o un balón de rugby, ambos ovalados (ejemplo 4).
- En lo que concierne a las inadecuaciones terminológicas, se recogen 24 casos identificados en la tabla 6. Algunos de ellos cambian u oscurecen, en mayor o menor medida, el sentido del TO y otros provocan claramente sinsentidos en el TM, como tener “el torso oprimido por un gran tornillo” (ejemplo 2) o que suene una “música cobriza” (ejemplo 18). La traducción inadecuada es frecuente en el caso de vocablos de registro vulgar o malsonante (ejemplos 6 a 9, 11 y 21), que se neutralizan con palabras de tono más infantil o políticamente correctas. A pesar de que estos cambios han sido determinados, sin duda, por el encargo de la traducción, las connotaciones suprimidas forman parte del PCA del autor que ha querido dotar, en esas ocasiones, a sus personajes de un idiolecto políticamente incorrecto.
- En cuanto a la reformulación literal, se han encontrado 13 casos (tabla 7) que se han traducido literalmente y que dificultan en distintos grados la comprensión del TM (ejemplos 6 a 11). Como consecuencia, en el caso de expresiones

acuñadas en francés, se originan sinsentidos en el TM español (ejemplo 5) y, en las letras de las canciones, se pierden la rima y el ritmo. En definitiva, a pesar de que la rima represente un escollo particular en traducción, su tratamiento palabra por palabra es deficiente para hacerse eco del tono poético y las relaciones intertextuales entre los soportes varios de la música integrante del universo del autor.

Por último, en lo que respecta a los resultados del estudio realizado, cabe destacar que, prácticamente, no se detectan incorrecciones formales: dos ejemplos, de los que uno es una errata. No obstante, el número de errores identificados, 15 según la clasificación A (Gil de Carrasco, 1999) y 50 en función de la B (Cruces Colado, 2001), es elevado, a la vista del cómputo total (65 ejemplos), máxime en una editorial de ámbito internacional.

Dicho esto, habría que tener en cuenta igualmente, desde un punto de vista sociológico de la literatura, que el encargo de la traducción de esta novela ha estado presidido por su orientación hacia un público infantil y juvenil, a modo de lectura que favorecería la iniciación del público en la recomendable costumbre de leer, así como para ser publicada en una colección de precio asequible y, por tanto, competitivo.

La primera característica del encargo ha determinado, sin duda, la tarea del traductor que, en su calidad de experto en teoría literaria y escritor de cuentos infantiles, ha neutralizado y, si se quiere, hasta censurado, los rasgos más transgresores del idiolecto de Malzieu y de sus personajes, que evolucionan en un mundo más románticamente carnal y poético que el representado en el TM y que, quizás, constituye justamente una de las razones del éxito de la novela en Francia.

Ahora bien, cualquier traducción puede mejorarse, reelaborarse, y nuestras propuestas de traducción de los fragmentos tratados en este estudio no constituyen una excepción. Desde esa óptica y considerando la segunda característica del encargo, la económica, cabría plantearse cuáles han sido las condiciones de trabajo asignadas al traductor por la política de la editorial, por ejemplo, en términos de plazo de entrega. En la respuesta a este interrogante se podrían encontrar, con mucha probabilidad, razones que permitirían explicar, al menos, algunas de las diferencias encontradas entre el TO y el TM, que favorecen una recepción distinta de la obra en el ámbito hispanófono.

En cualquier caso, el estudio llevado a cabo ha permitido apreciar la encomiable tarea en la que consiste traducir una obra literaria y la sutileza de la competencia traductora necesaria para transferir un universo materializado en un idiolecto concreto de una cultura a otra con las pérdidas y las ganancias que ello supone.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALOHACRITICÓN (s.d.): "Mathias Malzieu", in *AlohaCríticón. Cine, música y literatura*. Consulta en línea: <http://goo.gl/3EENsL>; 29/04/2017.
- AYUSO DE VICENTE, Victoria; Consuelo GARCÍA GALLARÍN y Sagrario SOLANO (1990): *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Akal.
- BEAUGRANDE, Robert de y Wolfgang DRESSLER (1981): *Introduction to text linguistics*. Londres y Nueva York, Longman.
- BERLA, Stéphane y Mathias MALZIEU (2014): *Jack et la mécanique du cœur*. Duran Duboi, EuropaCorp y France 3 Cinéma.
- BORILLO, Josep Marco; Joan VERDEGAL CEREZO y Amparo HURTADO ALBIR (1999): «La traducción literaria», in A. Hurtado Albir (dir.), *Enseñar a traducir*. Madrid, Edelsa, 167-181.
- BOUILLIER, Grégoire (2008): *El invitado sorpresa*. Barcelona, Mondadori.
- BURDEUS, María Dolores y Joan VERDEGAL (2005): «Claves para una sociología de la traducción de narrativa a partir de COVALT (1990-2000)». *Meta*, 50 (4). Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n4-meta1024/019832ar.pdf>.
- CATENARO, Barbara (2010): «La obra literaria: posibilidades y límites del traductor». *Especulo. Revista de estudios literarios*. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/obratrad.html>.
- CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (s.d.): *CONICET digital. Repositorio institucional*. Disponible en: <http://goo.gl/kp9oRK>.
- CRUCES COLADO, Susana (2001): «El origen de los errores en traducción», in E. Real, D. Jiménez, D. Pujante y A. Cortijo (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*. Valencia, Universitat de València, 813-822.
- DIONYSOS (s.d.): *Dionysos* [página web]. Disponible en: <http://www.dionyweb.com>.
- ENKVIST, Inger (1990): «¿Qué rasgos caracterizan una buena traducción literaria?», in *ASELE Actas II*. Centro virtual Cervantes, 395-403. Disponible en: <http://goo.gl/nza75q>.
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2000): *Cuestiones de traducción. Hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios*. Granada, Comares.
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2004): *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales*. A Coruña, Netbiblo.
- GIL DE CARRASCO, Antonio (1999): «Práctica de la traducción literaria», in *Aproximaciones a la traducción*. Madrid, Instituto Cervantes. Disponible en: <http://goo.gl/by5Asj>.
- GUERRERO ROJAS, Gaby (2004): «Idiolecto y traducción». *Umbral: Revista de Educación, Cultura y Sociedad*, 7, 190-193.
- HATIM, Basil y Ian MASON (1997): *The Translator as Communicator*. Londres y Nueva York, Routledge.
- HERRERO QUIRÓS, Carlos (1999): «Análisis estilístico y traducción literaria de textos en prosa: Algunas orientaciones». *Hermeneus*, 1, 83-90.
- HURTADO ALBIR, Amparo (1999): *Enseñar a traducir*. Madrid, Edelsa.

- JEUGE-MAYNART, Isabelle [dir.] (s.d.): *Diccionario francés-español*. París, Larousse. Disponible en: <http://goo.gl/h5NYIG>.
- LVÓVSKAYA, Zinaida (1997): *Problemas actuales de la traducción*. Granada, Granada Lingüística y Método Ediciones.
- MALZIEU, Mathias (2007): *La mécanique du cœur*. París, Flammarion.
- MALZIEU, Mathias (2009): *La mecánica del corazón*. Traducción de Vicenç Tuset. Barcelona, Mondadori.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2017): *Panorámica de la edición española de libros 2016*. Madrid, Gobierno de España. Disponible en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/download.action?f_codigo_agc=15865C.
- MORET, Xavier (1998): «Nace Reservoir Books, una colección para seducir a los jóvenes que no leen». *El País*, 26/03/1998. Disponible en: https://elpais.com/diario/1998/03/26/cultura/890866807_850215.html.
- MOUNIN, Georges (1977): *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid, Gredos.
- MUÑOZ MARTÍN, Ricardo (1995): *Lingüística para traducir*. Barcelona, Teide.
- NORD, Christiane (1996): «El error en la traducción: categorías y evaluación», in A. Hurtado Albir (coord.), *La enseñanza de la traducción*. Castelló de la Plana, Servei de comunicació i publicacions de la Universitat Jaume I, 91-108.
- PACTE (2003): «Building a Translation Competence Model», in F. Alves (ed.), *Triangulating Translation: Perspectives in process oriented research*. Amsterdam, John Benjamins, 43-66.
- PACTE (2014): «First Results of PACTE Group's Experimental Research on Translation Competence Acquisition: The Acquisition of Declarative Knowledge of Translation». *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 1, 85-115.
- PIERREL, Jean-Marie [dir.] (2013): *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Conseil National de la Recherche Scientifique, Nancy Université. Disponible en: <http://www.cnrtl.fr>.
- PYM, Anthony (1992): «Translation error analysis and the interface with language teaching», in C. Dollerup y A. Loddegaard (eds.), *The Teaching of Translation*. Amsterdam, John Benjamins, 279-288.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid, Real Academia Española. Disponible en: <http://goo.gl/SdVCe1>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2017): *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Real Academia Española. Versión electrónica 23.1. Disponible en: <http://dle.rae.es>.
- REISS, Katharina y Hans J. VERMEER (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid, Akal.

ROMERO RAMOS, Héctor y Pablo SANTORO DOMINGO (2007): «Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española». *Revista Española de Sociología*, 8, 195-223.

SÁEZ HERMOSILLA, Teodoro (1994): *El sentido de la traducción. Reflexión y crítica*. León, Ediciones Universidad de Salamanca y Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.

SONTAG, Susan (2001): *Cuestión de énfasis*. Traducción de Aurelio Major. s.l., Titivillus. Disponible en: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/Susan-Sontang-Cuesti%C3%B3n-de-%C3%A9nfasis.pdf>.

TUSET MAYORAL, Vicenç (2012): *25 cuentos para leer en 5 minutos*. Barcelona, Beascoa.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (s.d.): *Repositorio Institucional de la UNLP. SEDICI*. Disponible en: <http://goo.gl/bbgRUx>.

El *frañol* en *Pas pleurer* de Lydie Salvayre y su traducción al español

Benoît Filhol

M. Mar Jiménez-Cervantes Arnao

Universidad Católica de Murcia

bfilhol@ucam.edu

mmjimenez@ucam.edu

Resumen

La novela *Pas pleurer* de Lydie Salvayre se sumerge en el episodio histórico de la guerra civil española a través de una historia con tintes autobiográficos y se une a las obras escritas en *frañol*, una lengua que mezcla el francés y el español. Esta especificidad estilística fue el aspecto más destacado por la crítica y su recepción obtuvo una mezcla de elogio y reprobación. Este artículo persigue dos objetivos. En primer lugar, se realiza un análisis exhaustivo del *frañol* en la novela a través de un sistema de clasificación adaptado a la obra que nos permite interpretar la elección estilística operada por Salvayre. En segundo lugar, se examina la traducción española de *Pas pleurer*, considerando que la traslación del *frañol* constituye un desafío de primer orden para el traductor.

Palabras clave: *Frañol*. Alternancia de código. Lydie Salvayre. Javier Albiñana. Traducción.

Abstract

Set in the Spanish civil war and resonant with autobiographical echoes, Lydie Salvayre's *Pas pleurer* exemplifies the contact between Spanish and French, by means of the mixed language called *frañol*. In terms of reception, this prominent stylistic factor –often highlighted by critics– led to a mixture of praise and disapproval. This article has a two-fold objective: first, conducting an exhaustive analysis of *frañol* in the novel, by means of a classification system allowing us to interpret Salvayre's stylistic choices. Second, examining the Spanish translation of *Pas pleurer*, taking into consideration the challenges embedded in the translation of *frañol*.

Key words: *Frañol*. Code-switching. Lydie Salvayre. Javier Albiñana. Translation.

Résumé

Le roman *Pas pleurer* de Lydie Salvayre se plonge dans l'épisode historique de la guerre civile espagnole au travers d'une histoire aux accents autobiographiques et rejoint les œuvres écrites en *fragnol*, une langue qui mélange le français et l'espagnol. Cette spécificité linguistique fut l'aspect le plus évoqué par la critique et sa réception recueillit aussi bien des

éloges que des réprobations. Cet article poursuit deux objectifs. Tout d'abord, nous avons réalisé une analyse exhaustive du fragnol dans le roman au travers d'un système de classification adapté à l'œuvre qui nous permet d'interpréter le choix stylistique opéré par Salvayre. Dans un second temps, nous examinons la traduction espagnole de *Pas pleurer*, considérant que la transposition du fragnol constitue un défi de premier ordre pour le traducteur.

Mots clé : Fragnol. Alternance codique. Lydie Salvayre. Javier Albiñana. Traduction.

0. Introducción

En 2014, la atribución del Prix Goncourt estuvo rodeada de una cierta polémica. El jurado del famoso premio francés coronó *Pas pleurer*¹ de Lydie Salvayre, una novela que se distinguió por el uso del *fragnol*, que rompía con el francés más puro en el cual están escritas las obras recompensadas tradicionalmente. La concesión del Goncourt suscitó el interés hacia la novela y tanto las críticas positivas como las críticas negativas² se centraron en este aspecto de la obra de Salvayre.

No obstante, *Pas pleurer* ofrece otras características que son dignas de mencionar para presentar la obra. Quizá la primera que salte a la vista en una primera lectura, además del recurso del *fragnol*, sea la integración operada por Salvayre de dos relatos de una misma realidad histórica. El relato principal está conformado por la historia que cuenta Montse, una mujer mayor enferma de Alzheimer, a Lidia, su hija, narradora inicial de la historia. Montse relata a Lidia su experiencia en la revolución libertaria de 1936 y en otros episodios de la Guerra Civil. No obstante, Lidia, desde una perspectiva actual, siente la necesidad de convocar a otro testimonio de este conflicto y alude a la evolución ideológica del escritor Georges Bernanos, que abandonó su postura a favor del franquismo para denunciar con vehemencia las represiones del bando nacional, especialmente a través de la publicación de *Les Grands Cimetières sous la lune* en 1938, una obra que ha leído Lidia y que aparece en *Pas pleurer* a través de citas textuales. Como indica José Luis Arráez (2017: 191), «La présence de ce pamphlet au fil de la narration de l'histoire permet à Lidia de confronter des événements tragiques survenu presque simultanément à Majorque et à Barcelone, puis dans le village natal de sa mère». Y para Claude Duée (2017: 82), estos fragmentos de la obra

¹ Nos hemos basado en la edición de la obra de la editorial Seuil de 2014. Para los fragmentos citados, hemos incluido los números de página de esta edición.

² Lydie Salvayre ganó el Prix Goncourt frente al escritor argelino Kamel Daoud. La lengua híbrida de la autora francesa es, según el crítico literario Sébastien Lapaque (2014: en línea), «un savoureux mélange de français et d'espagnol». Para Philippe Lançon (2014: en línea), en cambio, Salvayre usa el *fragnol* «de manière trop appuyée, démonstrative. Dans ce travail de réappropriation d'une langue née du conflit et du passage, d'une langue comme prise de guerre ou comme bagage de fuite, son challenger Kamel Daoud est à la fois plus joueur, plus subtil et plus inventif».

de Bernanos «servent de contrepoints antagoniques aux autres récits en ce sens qu'il décrit l'horreur et le pessimisme d'une réalité vécue en contrepoint du bonheur et de l'optimisme de Montse».

El objetivo de nuestro estudio es doble. En un primer momento, hemos tratado de proponer un análisis exhaustivo del rasgo principal de la escritura de la novela, el *frañol*, proponiendo un sistema de clasificación adaptado a la novela que nos permita interpretar la elección estilística operada por Salvayre. En un segundo tiempo, nos pareció interesante ampliar el trabajo sobre la obra al examen de la traducción española³ de *Pas pleurer*, considerando que la traslación del *frañol* constituía un desafío de primer orden para el traductor⁴.

Para conseguir nuestro objetivo, hemos procedido a una lectura exhaustiva de la novela que se ha materializado en tablas que recogen los procedimientos que sustentan el análisis del *frañol* en *Pas pleurer*. Hemos recopilado doscientos ochenta y cuatro elementos pertenecientes al *frañol* que hemos organizado en cinco categorías que desglosaremos a continuación.

1. El *frañol* de *Pas pleurer*

Antes de volcarnos de lleno en el análisis de *Pas pleurer* es necesario definir lo que entendemos por *frañol*, el fenómeno lingüístico principal que hemos elegido para el estudio de la obra francesa. La palabra *frañol* es un acrónimo que proviene de la mezcla de las palabras «francés» y «español». Es un vocablo que se usa principalmente para referirse al lenguaje usado por los españoles que emigraron a Francia en distintos momentos del siglo XIX y XX. El *frañol* es visto normalmente como una forma de expresión minoritaria e incorrecta por aquellas personas que consideran que se trata de una unión ilegítima y que creen en la pureza de los idiomas. Percibimos este matiz negativo en una definición del *frañol* que propone Salvayre en una de las entrevistas que realizó tras la publicación de *Pas pleurer*:

Le fragnol, c'est la voix d'un personnage très fortement inspiré de ma mère qui est arrivée en France en 1939 et qui ignorait absolument tout de la France, du français, de sa géographie, de son histoire, de ses mœurs et qui a donc fabriqué une langue *mezlée*, comme elle aurait dit, une langue mixte, une langue qui a été le résultat du carambolage entre son espagnol de nais-

³ Hemos utilizado la versión española, *No llorar*, de la editorial Anagrama.

⁴ Ambas partes de este estudio se presentaron por separado en dos congresos en el año 2017. La primera parte, en la que se aborda el estudio de la lengua utilizada por Salvayre, se dio a conocer bajo el título «El *frañol* en *Pas pleurer* de Lydie Salvayre» en el XXVI Colloque International de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española celebrado en Palma de Mallorca. El análisis de la traducción al español de la obra se presentó mediante la comunicación «El desafío de la traducción del *frañol* de *Pas pleurer*» en el XIV Congreso Internacional de Traducción, Texto e Interferencia, celebrado en Jaén. Exponemos aquí ambos estudios unidos.

sance et la langue qu'elle découvrait, que j'ai appelé le fragnol, que nous appelions, mes sœurs et moi, le fragnol (Salvayre, 2015: en línea).

Cabe señalar que esta definición se asemeja mucho a otra que encontramos en el libro:

Ma mère est née le 14 mars 1921. Ses proches l'appellent Montse ou Montsita. Elle a quatre-vingt-dix ans au moment où elle évoque pour moi sa jeunesse dans cette langue mixte et transpyrénaïque qui est devenue la sienne depuis que le hasard l'a jetée, il y a plus de soixante-dix ans, dans un village du Sud-Ouest français (Salvayre, 2014: 16).

El *frañol* de *Pas pleurer* es una lengua híbrida que está conformada por distintos procedimientos. Estos últimos van a constituir las categorías que sustentarán nuestro análisis. Más específicamente, el *frañol* se asemeja más bien a un pidgin, es decir una lengua que usa un inmigrante en su nuevo lugar de residencia. Un pidgin se caracteriza por el empleo de estructuras formales de la lengua materna de este inmigrante que completa con palabras de la lengua de su interlocutor. Podemos afirmar, por tanto, que se basa principalmente en la alternancia de código (o *code-switching*, como se le llama en inglés), que es un fenómeno importante de la investigación lingüística del bilingüismo. El concepto recoge el sentido de la palabra «código», que quiere decir «lengua» o «dialecto». La alternancia de código es, por tanto, como lo indica el mismo nombre, un lenguaje en el que se utiliza más de una sola lengua o dialecto (Gumperz, 1982; Myers-Scotton, 1993; Cook, 1996).

Siguiendo las clasificaciones de Poplack (1980) y Hamminck (2000), tenemos que diferenciar dos tipos de alternancia de código. Ofrecemos primero ejemplos del cambio intersentencial, que es el que se produce cuando aparece una frase en un idioma y luego otra en otra lengua. De las veintinueve ocurrencias encontradas para este procedimiento, ofrecemos algunos ejemplos:

Un ángel moreno caído del cielo (Salvayre, 2014: 55)

Cuidado con el pelirrojo ! (Salvayre, 2014: 146)

Qué suerte! Qué felicidad ! (Salvayre, 2014: 168)

Obsérvese que, aunque la frase esté escrita en español, se siguen las normas ortotipográficas que rigen la lengua francesa, con ausencia del signo de apertura de exclamación.

En cambio, el cambio intrasentencial ocurre cuando la mutación se realiza dentro de la misma cláusula. Hallamos ciento setenta y nueve ocurrencias de este procedimiento. Presentamos dos de ellas:

Il était un zorro, astuto como un zorro, malo como un zorro y falso como un zorro (Salvayre, 2014: 67).

Et elle se disait en elle-même No es una vida, no es una vida,
no es una vida (Salvayre, 2014: 211).

En *Pas pleurer*, otros tres procedimientos sirven a la autora para introducir el *frañol*: el calco, la desviación sin influencia del español y la desviación por contaminación del español. El calco es una traducción literal de una palabra o de una expresión del español. A diferencia de las desviaciones sin influencia o de la desviación por contaminación, el calco presenta una corrección morfológica, ortográfica y léxica. El calco está presente en dieciséis ocasiones en el texto de la novela. Lo divertido o paradójico del uso de este procedimiento es que en algunas ocasiones el recurso al calco lleva a Salvayre a utilizar palabras cultas que están en desuso en francés actual. Es el caso del primero de estos ejemplos:

à toute vélocité vers mon grenier (Salvayre, 2014: 14)

les qu'est-ce que les gens vont dire? (Salvayre, 2014: 153)

Las desviaciones sin influencia del español se explican por la competencia limitada en francés de la madre de la narradora. El personaje de Montse emigró a Francia con una edad avanzada y no estudió la lengua de Molière en la escuela. Por tanto, comete errores cuando usa la lengua francesa. Este procedimiento aparece en siete ocasiones en *Pas pleurer*:

La guerre, ma chérie, est tombée à pic nommé (Salvayre, 2014: 15).

Sans l'ombrage d'un doute (Salvayre, 2014: 79)

La desviación por contaminación del español está relacionada con el nivel limitado de Montse en lengua francesa. Como es natural en una persona que aprende un idioma o que debe mejorar su nivel, Montse parte de su lengua materna para construir palabras u oraciones en la lengua extranjera. La desviación por contaminación del español surge en cincuenta y cuatro ocasiones. Mostramos aquí tres ejemplos representativos:

Je me raccorde (Salvayre, 2014: 14).

Tu comprendes bien l'encadènement (Salvayre, 2014: 171).

On dirait qu'il y a un siècle (Salvayre, 2014: 120).

Tras haber propuesto una clasificación de los distintos procedimientos que conforman el *frañol* de Montse, es necesario indagar más en la obra de Salvayre y proponer una interpretación que intente desvelar las intenciones que han llevado a la autora francesa a recurrir a esta «langue mezlée».

La primera lectura que hemos realizado es una lectura testimonial e identitaria. El *frañol* no es una lengua en sentido estricto, sino un fenómeno lingüístico, un pidgin, que tiene un proceso de formación idéntico a las demás lenguas del planeta. Como señala el sociolingüista Pascal Picq (2013: 187-188):

En chaque circonstance ces langues se construisent depuis d'autres langues, avec leur grammaire, par symbiose et évolution. Les langues naissent d'autres langues comme les espèces procèdent d'autres espèces avec des variations, des abandons, des inventions, des bricolages.

La coexistencia de lenguas es un hecho cotidiano y universal que existe desde los tiempos más remotos, jugando un papel importante en la evolución lingüística. El *frañol* es fruto del multilingüismo que siempre ha caracterizado los países mediterráneos. *Pas pleurer* es por tanto la novela del *frañol*, un lenguaje que nace con el contacto entre el español y el francés, del mismo modo que estas dos últimas habían nacido del contacto del latín con otras lenguas.

Este contacto se ha materializado en varios momentos de la Historia, pero el caso que nos interesa es paradigmático, ya que la novela nos introduce en la génesis del *frañol* contemporáneo por así decirlo, en este momento histórico durante el cual miles de españoles cruzaron la frontera para huir del franquismo buscando una vida mejor.

Antes de abordar algunos episodios de la Guerra Civil, la novela se centra en el periodo de preguerra y, especialmente, en la revolución social española de 1936, que fue el proceso que se dio tras el intento de golpe de estado del 17 de julio de 1936. *Pas pleurer* sitúa primero al lector en un pueblo del que se no se presenta nombre o ubicación geográfica antes de trasladarse a Barcelona, lugar emblemático de esta revolución social. Este verano de 1936 es un episodio especialmente relevante para la madre de la narradora ya que ha resistido al desgaste del tiempo, al deterioro de su memoria:

Elle souffre de troubles de la mémoire, et tous les événements qu'elle a vécus entre la guerre et aujourd'hui, elle en a oublié à tout jamais la trace. Mais elle garde absolument intacts les souvenirs de cet été 36 où eut lieu l'inimaginable, cet été 36 pendant lequel, dit-elle, elle découvrit la vie, et qui fut sans aucun doute l'unique aventure de son existence (16).

El proceso de emigración engendra transformaciones inevitables en la persona que migra. Estos cambios engloban, entre otros, la identidad personal y social y la adopción de una nueva cultura a la que debe acomodarse para poder integrarse. Como es natural, y la historia así lo ha demostrado en los países multiculturales, el inmigrante intenta siempre conservar su lengua, tradiciones y costumbres. Frente a esta difícil tarea de preservar su identidad, debido al proceso de aculturación al que se somete, el inmigrante dispone de las posibilidades que le brinda el lenguaje. Una de ellas es a través del uso de la alternancia de código lingüístico y el *frañol* en el caso del personaje de la novela que nos interesa.

Esta lengua, por tanto, simboliza el encuentro entre dos culturas separadas por la frontera dibujada por los Pirineos. De esta manera, el sumergimiento en este momento histórico y en la historia familiar, y sobre todo en este idioma mixto, se asemeja a una búsqueda identitaria por parte de Montse –sin lugar a dudas– pero principalmente para la escritora-narradora, Lydie/Lidia:

Ce soir, je l'écoute encore remuer les cendres de sa jeunesse perdue et je vois son visage s'animer, comme si toute sa joie de vivre s'était ramassée en ces quelques jours de l'été 36 dans la grande ville espagnole, et comme si, pour elle, le cours du temps s'était arrêté calle San Martín, le 13 août 1936 à 8 heures du matin. Je l'écoute me dire ses souvenirs que la lecture parallèle que je fais des *Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos assombrit et complète. Et j'essaie de déchiffrer les raisons du trouble que ces deux récits lèvent en moi, un trouble dont je crains qu'il ne m'entraîne là où je n'avais nullement l'intention d'aller. Pour être plus précise, je sens, à leur évocation, se glisser en moi par des écluses ignorées des sentiments contradictoires et pour tout dire assez confus. Tandis que le récit de ma mère sur l'expérience libertaire de 36 lève en mon cœur je ne sais quel émerveillement, je ne sais quelle joie enfantine, le récit des atrocités décrites par Bernanos, confronté à la nuit des hommes, à leurs haines et à leurs fureurs, vient raviver mon appréhension de voir quelques salauds renouer aujourd'hui avec ces idées infectes que je pensais, depuis longtemps, dormantes (Salvayre, 2014: 17).

La lengua es el reflejo directo de la identidad múltiple de la madre de Lidia y por extensión de la propia autora, hija de una mujer española que emigró a Francia. En la novela, el *frañol* adquiere protagonismo y se vuelve el núcleo de la relación madre e hija: Lidia –la narradora inicial asimilada a la autora– cede constantemente la palabra a Montse para que narre sus vivencias en primera persona. Lidia, que sin duda ha recibido una educación francesa, no acepta los errores de su madre y actúa como una profesora enfrentada a una alumna que comete errores lingüísticos. Este proceso de transmisión se realiza a través de hibridaciones y deformaciones del lenguaje: «Ma mère me raconte tout ceci dans sa langue, je veux dire dans ce français bancal dont elle use, qu'elle estropie serait plus juste, et que je m'évertue constamment à redresser» (Salvayre, 2014: 111-112).

Varios críticos interpretaron también la inclusión del *frañol* como una búsqueda identitaria y de indagación en la memoria familiar. Duée (2017: 86) señala que «ce qu'elle souhaite redresser, ce n'est pas donc pas tant ce corps ni cette langue mais c'est cette mémoire, son histoire familiale, ses origines, son identité». Por su parte, Marianne Braux (2016: 72) comenta acerca del comienzo de la novela que

La narration, avec ce que le terme implique de dynamique, apparaît-elle comme l'expression d'une mémoire *au travail*, prise dans un mouvement de va-et-vient entre le souvenir d'un contenu narratif (ce que Genette appelle l'*histoire*, ici en l'occurrence les événements du 18 juillet 1936) et le souvenir précis des paroles de la mère racontant elle-même cette journée mémorable.

Desde el inicio, la novela juega con su indefinición genérica. ¿De qué se trata? ¿De una autobiografía o de una novela? ¿Todos los elementos incluidos en la obra son verdaderos y reales? Si nos fiamos del texto, podemos pensarlo, ya que la autora, como ya vimos en fragmentos anteriores, se esfuerza en inscribir el relato en la verosimilitud de la historia de la familia. Recordemos también este fragmento situado al inicio de *Pas pleurer* para ilustrar esta tendencia:

Ma mère s'appelle Montserrat Monclus Arjona, un nom que je suis heureuse de faire vivre et de détourner pour un temps du néant auquel il était promis. Dans le récit que j'entrepris, je ne veux introduire, pour l'instant, aucun personnage inventé (Salvayre, 2014: 15).

Sin embargo, este fragmento contrasta con lo que ha declarado Salvayre cuando le han preguntado específicamente sobre los límites entre realidad y ficción en la construcción de la novela. Ahora bien, como observamos en una cita anterior que provenía de una conferencia al margen de la obra, la voz de Montse es solo «la voix d'un personnage très fortement inspiré de ma mère qui est arrivée en France en 1939 et qui ignorait absolument tout de la France» (Salvayre, 2015: s.p.). Claude Duée coincide con esta idea de indefinición genérica y sitúa *Pas pleurer* «à la croisée du roman historique, du roman d'amour et de l'essai, à la croisée des genres autobiographiques, biographiques, narratifs» (2017: 79).

Esta indefinición es fruto de una gran complejidad narrativa. José Luis Arráez, quien estudió este aspecto detenidamente, se esforzó en sacar a la luz el aparato enunciativo para presentar todas las voces de la novela:

Lydie Salvayre plonge le lecteur au cœur de la guerre espagnole à travers Lidia et Montse, Lidia et Bernanos : quatre interlocuteurs, trois personnages et deux conversations principales situées sur des axes chronologiques et géographiques différents, mais réunies autour de l'incontestable drame de toute guerre (2017: 195).

Consideramos que sería muy reductor interpretar *Pas pleurer* y el *frañol*, verdadero protagonista de la obra, como elementos que sirven únicamente a su autora para llevar a cabo una tarea de búsqueda identitaria e histórica de «réhabilitation historique de la mémoire oubliée ou “volée” de la guerre d'Espagne» (Arráez, 2017:

194). La «lengua mezclada» forma parte –y se trata de nuestra segunda lectura– de un proyecto literario más amplio.

La autora explicó en una entrevista al *Journal du dimanche* del 9 de noviembre de 2014 su trabajo de psiquiatra infantil en las zonas periféricas de las ciudades francesas le hizo comprender que una de las maravillas de la literatura era «de faire valoir toutes ces langues que nous avons à notre disposition». Encontramos efectivamente a lo largo de *Pas pleurer* numerosos fragmentos que se esfuerzan en recuperar el lenguaje oral, no solo la voz de Montse, sino la voz del pueblo español de la época, como, por ejemplo, durante una partida de cartas en el pueblo de los padres de Montse:

Déclamations, controverses, je pioche, objurgations, obscénités, conjectures effarées, je passe, développements socratiques, envolées cervantesques, double-quatre, Tirades passionnées contre les exploiters, considérations atténuatives, c'est à toi, moqueries sceptiques, il se la touche ou quoi, propositions et contre-propositions se succèdent ou s'interpénètrent, rythmées de coño éternués toutes les deux phrases et, pour renforcer les propos, de Me cago en Dios ou Me cago en tu puta madre, souvent réduits pour plus d'efficace en un Me cago en, tout court (Salvayre, 2014: 60).

Es evidente que esta tendencia de reproducción de la palabra oral es muy cercana a la búsqueda identitaria. Al analizar las inclusiones de palabras españolas, descubrimos que, a través del uso de juramentos, insultos o de palabras coloquiales, la autora pretende transcribir la afectividad de los personajes, las emociones y los sentimientos que afloran en el relato de estos acontecimientos personales o colectivos tan convulsos:

Tous ces verbiages sans rapport avec la réalité risquent d'entraîner le village vers un desmadre (le mot, intraduisible, fait beaucoup d'effet sur la population paysanne). Il faut y mettre le holà. Ce ne sont que projets aventureux qui flattent l'espoir sur l'instant, mais finissent en désastre (Salvayre, 2014: 64-65).

Montse dut admettre qu'elle était bel et bien embarrassada, en espagnol le mot est plus parlant, embarrassada de celui que ma sœur et moi appelons depuis l'enfance André Malraux, à défaut de connaître son nom véritable (Salvayre, 2014: 151).

[...] l'amistad (ma mère me dit qu'en espagnol le mot a davantage de panache, soit) (Salvayre, 2014: 226).

El *frañol* es, por tanto, el testigo de esta época revolucionaria en la historia de España. Cuando el lector descubre a Montse, al inicio de la novela, es una mujer mayor que conserva casi intacto el recuerdo del verano de 1936, «le plus beau, vif com-

me une blessure» (Salvayre, 2014: 278). En esta época, Montse, llevada por el fervor libertario, abandona con su hermano José el pueblo familiar. Se unen a los revolucionarios venidos de Europa en Barcelona para apoyar al bando formado por los que quieren cambiar el mundo. La joven Montse descubre la vida y el amor. Conoce a André (asociado *a posteriori* con el escritor André Malraux por la narradora y su hermana) y se queda embarazada. Este radiante paréntesis se acaba y Montse vuelve al pueblo.

Aparte de este episodio barcelonés, la obra transcurre en un pequeño pueblo que sirve a la novelista para plasmar la complejidad de la guerra civil española. Salvayre cuenta la llegada al municipio de las ideas revolucionarias y todas las transformaciones derivadas. Estas ideas chocan con un mundo inalterable ritmado por las estaciones y las cosechas, y regido por principios ancestrales «un village où les choses infiniment se répètent à l'identique, les riches dans leur faste, les pauvres dans leur faix» (Salvayre, 2014: 52); un mundo «lent, lent, lent comme le pas des mules» (Salvayre, 2014: 53); un mundo en el cual los padres ganan su autoridad «à coup de ceinturon» (Salvayre, 2014: 53). Inevitablemente, estas ideas nuevas trastornan este orden inmutable, desencadenan las pasiones de algunos, aterrorizan a los demás. El pueblo está convulsionado y el fervor inicial se transforma progresivamente en conflicto, culminado en la muerte del hermano de Montse de un disparo sin gloria:

José fut touché en pleine poitrine par un coup de feu dont l'origine ne put jamais être établie. Jeté brusquement à terre, il tâta la plaie indolore qui ouvrait sa poitrine, regarda ses doigts pleins de sang, murmura dans une colère désespérée Qu'est-ce qu'ils m'ont fait ?, essaya de bouger ses jambes qui restèrent inertes, voulut crier Joan sans en trouver la force et appela au secours des images aimées qui ne vinrent jamais [...]. Seul face au ciel immense. Sans une main amie. Sans un regard d'amour. Solito como la una (ma mère essuie une larme) (Salvayre, 2014: 259).

Este episodio es, en la novela, el más revelador del horror y de la crueldad de esta guerra, a la vez que anuncia su desenlace. Efectivamente, para Montse, la fin de cette année 37 fut, dit ma mère, l'une des plus noires, l'une des plus tristes dont elle se souvenait. La tristesse de Montse coïncide avec le pressentiment partagé que la guerre, du côté républicain, s'acheminait vers la défaite (Salvayre, 2014: 267).

Esta dimensión política del *frañol* en *Pas pleurer* es, sin embargo, indisoluble de la exploración poética y del planteamiento de un desafío al academismo lingüístico, a la lengua insípida de hoy en día. Braux (2016: 77) comenta al respecto que

Lydie Salvayre nous fait ici entendre sa voix littéraire, plus rentissante que jamais, dans l'articulation d'un parler et d'un

écrire, c'est peut-être que la différence que l'on établit dans la vie pratique entre ces deux modes d'expression n'opère plus dans la lecture, où il s'agirait avant tout de saisir sous les voix qui habitent tout roman celle d'un auteur qui les porte et ce faisant, les *interprète* pour nous livrer son regard unique sur le monde.

A nuestro modo de ver, Lydie Salvayre pretende sobre todo insertarse en la línea de los cultivadores y herederos del barroco y de los grandes autores de la oralidad en lengua francesa, desde Rabelais hasta Céline, que tenían como misión literaria deleitar al lector. Así, lo reivindica en numerosas intervenciones citando especialmente muy a menudo el famoso fragmento «Rabelais, il a raté son coup⁵» en el que Céline declara irónicamente el fracaso del proyecto literario del escritor renacentista. Salvayre está convencida de que Rabelais no ha fracasado, siendo para ella incluso el ejemplo paradigmático de escritor libre que distorsionó la lengua francesa prestando vocablos a los dialectos provinciales, a las lenguas extranjeras, al latín y a los registros médicos y militares para innovar y subvertir el lenguaje. La escritora francesa traslada a la novela que nos interesa este debate literario sobre el componente barroco y transgresor en la literatura francesa y española. Lo hace en esta escena que transcurre en un bar de la Barcelona revolucionaria:

– Peut-être pourrait-on aborder des sujets plus élevés, suggère un jeune philosophe andalou qui ressemble à ton ami Dominique. Si l'on examine, dit-il, la vulgarité intrinsèque du peuple ibérique amateur de pois chiches et sujet, conséquemment, aux flatuosités intestinales, et qu'on la compare à la vulgarité plus discrète et tempérée du peuple français amateur de haricots blancs, il appert que l'une et l'autre se reflètent éminemment dans leur littérature : l'espagnole faisant la part belle aux choses égrillardes, il suffit de lire *El Buscón* de Francisco Quevedo, aux côtés duquel son contemporain français a des allures de prof de catéchisme, et la française (littérature) qui, après la fondation de son Académie en 1635, met fin à la gaudriole telle que Rabelais la pratiquait avec génie, car Rabelais était espagnol, camaradas, espagnol en esprit, claro, hermano de Cervantes, claro, et qui plus est, libre-penseur, pour ne pas dire libertaire, A la salud de Rabelais, fait-il en levant son verre, A la salud de

⁵ El inicio de este famoso texto dice: «Vous voulez que je vous parle de Rabelais ? D'accord, j'ai fouillé ce matin encore l'*Encyclopédie*, alors maintenant je sais. Y a tout là dedans, la Grande Encyclopédie. On fait des carrières formidables avec ça. Justement, j'ai cherché au mot « Rabelais ». Voyez-vous avec Rabelais on parle toujours de ce qu'il faut pas. On dit, on répète partout : « C'est le père des lettres françaises ». « Et puis il y a de l'enthousiasme, des éloges, ça va de Victor Hugo à Balzac, à Malherbe. Le père des lettres françaises, ah la la ! c'est pas si simple. En vérité Rabelais il a raté son coup. Oui, il a raté son coup. Il a pas réussi » (Céline, 1987: 119-120).

Rabelais ! reprennent en chœur toutes les personnes présentes qui ne savent strictement rien du génie en question (ma mère : quelqu'un d'extérieur nous aurait pris pour des dingues). Puis on revient une fois encore sur l'incompatibilité génétique des libertaires et des communistes, et les disputes reprennent dans un festin de coño, de joder et de me cago en Dios tonitruants (Salvayre, 2014: 118-119).

El lenguaje es el verdadero protagonista de la novela y percibimos en Montse una tensión lingüística pero también cultural e identitaria entre la imagen popular del español transmitida por las numerosas inclusiones de palabrotas o coloquialismos y la ostentación de una lengua francesa culta:

À mon humble avis, dit ma mère (qui a du goût pour ce genre de formules explétives dont l'usage lui donne l'impression de maîtriser le français ; elle aime aussi beaucoup les expressions Si j'ose dire et Si je ne m'abuse qu'elle trouve distinguées et qui viennent en quelque sorte racheter sa propension à dire des grossièretés), à mon humble avis, ma chérie, ceux qu'on nommait les nationaux voulaient épurer l'Espagne de 36 de tous ceux qui ressemblaient à mon frère. Y nada más (Salvayre, 2014: 96).

La excepción confirma la regla, y en el siguiente fragmento nos damos cuenta de que lo vulgar y lo coloquial no están reservados a la lengua española:

Comme des bites, commente ma mère en explosant de rire. Ce commentaire maternel nécessite quelques éclaircissements. Depuis que ma mère souffre de troubles mnésiques, elle éprouve un réel plaisir à prononcer les mots grossiers qu'elle s'est abstenue de formuler pendant plus de soixante-dix ans, manifestation fréquente chez ce type de patients, a expliqué son médecin, notamment chez des personnes qui reçurent dans leur jeunesse une éducation des plus strictes et pour lesquelles la maladie a permis d'ouvrir les portes blindées de la censure. Je ne sais si l'interprétation du médecin est exacte, le fait est que ma mère éprouve un réel plaisir à traiter son épicier de connard, ses filles (Lunita et moi) de culs serrés, sa kiné de salope et à proférer con couille putain et merde dès que l'occasion se présente. Elle qui s'était tant évertuée, depuis son arrivée en France, à corriger son accent espagnol, à parler un langage châtié et à soigner sa mise pour être toujours plus conforme à ce qu'elle pensait être le modèle français (se signalant par là même, dans sa trop stricte conformité, comme une étrangère), elle envoie valser dans ses vieux jours les petites conventions, langagières et autres. À l'inverse de doña Pura, soeur aînée de

don Jaime et tante de Diego qui, en vieillissant, ne fit que les resserrer, au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit (Salvayre, 2014: 82).

El resultado de esta mezcla entre el estilo elevado y el estilo bajo, así como la artificialidad producida por el *frañol* es la creación, a nuestro modo de ver, de un lenguaje que sintetiza perfectamente lo sublime con lo grotesco, tal como lo reivindicó Víctor Hugo en la famosa *Préface de Cromwell*:

Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière (Hugo, 1858: 12).

Lo grotesco ya no aparece como la antítesis de lo bello, sino que sirve como revelador de la pluralidad de la belleza, pluralidad basada en el principio de la acción transformadora del arte. Salvayre recupera el precepto romántico según el cual la fealdad, lo deforme o lo vulgar, transpuestos en material artístico, pueden convertirse en algo estético. Ofrecemos otro fragmento que ilustra esta idea:

José s'en va sans repentiment (dit ma mère). Il n'a jamais pensé prendre la direction du village, il ne galope pas derrière le pouvoir, et les vieux paysans s'équivoquent qui lui ont prêté l'intention de faire le cabot. À la différence de Diego, qui a, comme tu dirais, les dents longues, et dont les palabres et les actes semblent servir un gol secret, José est un cœur pur, ça existe ma chérie, ne te ris pas, José est un caballero, si j'ose dire, il aime régaler, est-ce que régaler est français ? Il s'est dédié à son rêve avec toute sa jeunesse et toute sa candeur, et il s'est lancé comme un cheval fou dans un plan qui ne voulait rien d'autre qu'un monde beau. Ne te ris pas, il y en avait beaucoup comme lui en l'époque, les circonstances le permettaient sans doute, et ce plan il l'a défendu sans calcul ni pensée-arrière, je le dis sans l'ombrage d'un doute (Salvayre, 2014: 79).

A través de este análisis pudimos percatarnos tanto de la importancia cuantitativa del *frañol* como de la riqueza interpretativa que esta «langue mezclée» origina. En el análisis puramente descriptivo, pusimos a la luz la preponderancia de los casos de cambio intrasentencial y de desviación por contaminación del español. Sin entrar en aspectos de crítica impresionista, consideramos que Salvayre aprovechó todas las posibilidades del *frañol*. La autora recurre a este fenómeno no solo para mostrar el nivel lingüístico insuficiente de Montse, sino también para reflexionar sobre la identidad del personaje y provocar un efecto literario transgresivo.

El éxito de la novela y el premio recibido motivaron su traducción a varios idiomas. A nuestro modo de ver, la traducción al español, por la singularidad del *frañol*, presenta un reto en toda regla: ¿cómo traducir esta lengua mezclada?, ¿cómo trasladar el *frañol* sin que pierda el significado de la obra original?, ¿cómo resolvió este desafío el traductor español de la obra?

2. La traducción al español: *No llorar*

La lengua mixta que Lydie Salvayre utilizó en *Pas pleurer* presenta no pocas dificultades para su traducción a otras lenguas. La diversidad lingüística que muestra el texto origen (en adelante TO) supone un esfuerzo añadido para el traductor, quien debería intentar trasladar la heterogeneidad del TO al texto meta (en adelante TM).

El responsable de la versión de la obra en español es Javier Albiñana, traductor de literatura en francés de autores de la talla de Marcel Proust, Albert Camus, Jean-Paul Sartre o Guy de Maupassant, entre otros. Además, en dos ocasiones, ha sido premiado por su labor traductora: en el año 1997 recibió el Premio Stendhal de traducción por *El testamento francés* de André Makine⁶, y en 2002 su versión de la obra de Phillipe Sollers *Pasión fija* fue galardonada con el Premio de Traducción Ángel Crespo⁷. La traducción de la obra de Salvayre que ocupa nuestro estudio fue publicada en 2015, un año después de su aparición en Francia, por la editorial Anagrama.

2.1. Traducción de la alternancia de código y creatividad traductora

La traducción de la alternancia de código es un tema que ha sido abordado recientemente por diferentes autores, aunque principalmente se hayan centrado en la literatura chicana, que presenta más ejemplos de esta estrategia (D'Amore, 2009; Jiménez Carra, 2004, 2011; López y Requena, 2016). En el caso de la alternancia de código entre el español y el inglés, el traductor intenta reproducir la variedad lingüística del TO añadiendo expresiones en inglés a la traducción al español (Jiménez Carra, 2004, 2011). De hecho, según explica Liliana Valenzuela, traductora al español de la obra de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*:

Para recrear este mundo de referencias culturales dobles para el lector en español, elegí el español mexicano en los diálogos, insertando algunos términos y expresiones en inglés que aun el lector monolingüe sea capaz de interpretar en la lectura con la ayuda de otras pistas. [...] La traducción no puede menos que

⁶ La Fundación Consuelo Berges creó en 1983, coincidiendo con el segundo centenario del nacimiento del autor de Grenoble, el Premio Stendhal para obras literarias escritas en francés y cuyo jurado está formado por traductores. Puede consultarse la lista de premiados en: http://ace-traductores.org/premiados_stendhal.

⁷ Este premio es otorgado por el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), la Asociación Colegial de Escritores de Catalunya (ACEC) y el Gremi d'Editors de Catalunya. Para más detalles cf.: <http://www.acec-web.org/acec2k9/spa/71.asp?a=7&b=1>.

buscar la relación inversa pero proporcional, para invertir así también los códigos lingüísticos del español (*apud* Jiménez Carra, 2004: 49).

En otras palabras, y tal y como han señalado Jiménez Carra (2004, 2011), D'Amore (2009) o López y Requena (2016), el recurso habitual de los traductores que se enfrentan a este tipo de textos es evitar la pérdida de la heterogeneidad lingüística trasladando el juego que formula el autor del TO a un texto plano o estandarizado en la lengua meta. Así, el recurso que prevalece en la estrategia de estas traducciones es la compensación: se incluyen términos en la lengua original (inglés, en el caso de la literatura chicana) en el TO, en español.

Un importante aspecto a tener en cuenta en el análisis de una traducción es la creatividad traductora, que resulta absolutamente necesaria al emprender la tarea de trasladar un texto en el que se encuentra alternancia lingüística. En palabras de Jiménez Carra (2011: 172):

[...] En definitiva: respetar la obra y su idiosincrasia. Esto puede realizarse de diversas maneras, pero generalmente suele llevar consigo la toma de decisiones arriesgadas, la aplicación de estrategias similares a las usadas por el autor y, por consiguiente, la modificación del TM en ciertos aspectos lingüísticos. Oparía aquí el traductor por un enfoque extranjerizante en beneficio del texto.

Así, el traductor, utilizando de nuevo las estrategias que el autor ha usado en el TO para incluir la alternancia lingüística, debería producir un texto que juegue igualmente con dos lenguas.

En este sentido, tal y como Delisle (2013: 239) define la creatividad traductora:

Le talent créateur du traducteur ne se manifeste pas, comme celui de l'écrivain, par l'expression d'une subjectivité dans le discours esthétique, il prend plutôt la forme d'une sensibilité exacerbée au texte de départ et d'une grande aptitude à réexprimer ce sens dans un autre texte cohérent et de même force expressive. Pour ce faire, le traducteur dispose d'une liberté relative quant au choix des moyens linguistiques. L'adéquation d'une pensée et d'une forme exige de lui, plus souvent qu'on ne le pense, qu'il fasse preuve de créativité dans l'exploitation des ressources que lui offre la langue d'arrivée.

También podemos aludir a Kussmaul (1991, 1995), quien fue el primero en abordar la creatividad en la traducción proponiendo un modelo en cuatro fases (preparación, incubación, iluminación, verificación/evaluación), ciertamente emparentadas a las tres que señala Daniel Cassany (2009) sobre la escritura: planificación, textualización y revisión. Balacescu y Stephanink (2003, 2005), Fontanet (2005) y Dan-

cette, Audey y Jay-Rayon (2007) recuperaron el modelo establecido por Kussmaul y estas últimas traductólogas propusieron un modelo teórico de la creatividad que incluye la comprensión y la reformulación/reescritura. Estas dos vertientes asimismo integran cinco ejes (formal, semántico, referencial, narrativo y traductológico) y definen la traducción como una reescritura creativa.

Por último, Bayer-Hohenwarter (2011) introdujo la noción de « desvío creativo» (*creative shifts*), un concepto que permite medir la capacidad del traductor para alejarse de la estructura del TO (mediante abstracción, modificación o concretización). Según este autor, cuanto mayor sea la distancia con el TO, más aumenta el índice de creatividad.

2.2. Análisis de la traducción

En la primera parte de este trabajo hemos presentado el estudio realizado de la lengua que utiliza Lydie Salvayre en *Pas pleurer* y cómo ese *frañol* en el que habla Montse le caracteriza de manera que no se puede separar de su personaje. A continuación, abordamos el análisis de la traducción realizada por Javier Albiñana con el objetivo de evaluar cómo ha trasladado esa interlengua y la alternancia de código al español y si se representa a Montse de la misma manera que en el TO.

En primer lugar, y a nivel formal, llama la atención el uso de la negrita o la cursiva en algunos términos o expresiones: Albiñana utiliza estos recursos tipográficos para remarcar ciertos términos que aparecen en español en el TO. Sin embargo, esta estrategia no se especifica en la edición española en ningún momento, ni mediante el uso de una nota del traductor o de la editorial, por lo que el lector en español no sabe qué se está señalando de esta manera ni el motivo por el que se hace.

Por otro lado, ya desde la primera página de la traducción observamos que se realiza una contextualización mayor de la que se encuentra en el TO. Salvayre presenta a su madre: «Elle habite un village coupé du monde» (Salvayre, 2014: 11), mientras que Albiñana cambia a «Vive en un pueblo perdido de la Cataluña alta» (Salvayre, 2015: 11). La autora francesa no explicita el nombre de la población en la que nace y vive la protagonista de la obra, pero sí menciona *Saragosse*, *Barcelone* y *Lérima*, que el traductor identifica como Lérida. Además, los nombres propios de los personajes como Juan o José aparecen en su versión en catalán en el TM: Joan y Josep.

Una vez advertidas estas llamativas diferencias iniciales entre TO y TM, abordamos la metodología del estudio de la traducción, bastante similar a la que seguimos en el análisis del texto en francés. Tras una primera lectura individual del texto de Javier Albiñana, recuperamos la tabla en la que habíamos recogido los 284 elementos distribuidos en las categorías anteriores (calcos, desviación sin influencia del español, desviación por contaminación del español, cambio intersentencial y cambio intrasentencial) para ver cómo se habían trasladado esos términos o expresiones al TM. Con este nuevo listado y, al observar que las estrategias a las que recurre

Albiñana no se corresponden con las que aparecen en otras clasificaciones previas como la realizada por Hurtado Albir (1999), decidimos establecer nuestra propia clasificación, que comprende seis estrategias diferentes. Además, estas seis estrategias se encuentran asociadas a las categorías como sigue:

Mantiene	Desviaciones y calcos
Corrige	
Omite	
Omite	Español intersentencial e intrasentencial
Remarca	
Nada	
Modifica/Contextualiza	

Tabla 1. Estrategias de traducción y categorías del *frañol*.

Como muestra la tabla anterior, Albiñana recurre principalmente a dos tipos de estrategias para enfrentarse a la traducción de las desviaciones del francés, ya sea por contaminación del español o sin influencia de esta lengua, así como a los calcos. La omisión solo se encuentra en dos ejemplos. Incluimos como mantenimiento aquellos casos en los que el traductor traslada una desviación del español normativo, coincide esta o no con la desviación del TO. Los calcos, cuando se mantienen, siempre coinciden con el que Salvayre utilizó. Algunos casos en los que se mantiene la irregularidad de la lengua tal y como aparece en el TO son los siguientes:

[...] comment j'ai pu passer avec lui tant de jours, tant de nuits, tant de cènes [...] (Salvayre, 2014: 120).

[...] cómo pude pasar con él tantos días, tantas noches, tantas cènes [...] (Salvayre, 2015: 92).

Toutes les palabres sont faibles [...] (Salvayre, 2014: 136).

Todas las palabres son débiles [...] (Salvayre, 2015: 105).

En otras ocasiones esa irregularidad se mantiene, pero no se puede recurrir a la que aparece en el TO, obligando al traductor a ser creativo y aportar una irregularidad en español, creada por él:

[...] j'étais complètement stomaquée [...] (Salvayre, 2014: 112).

[...] me quedé totalmente patisiesa [...] (Salvayre, 2015: 88).

Le temor et l'obédissance masqués en temps de paix se font plus visibles en temps de guerre [...] (Salvayre, 2014: 176).

El **temor** y la odeidencia enmascarados en tiempos de paz resultan más visibles en tiempos de guerra [...] (Salvayre, 2015: 135).

Este último ejemplo muestra, además, el uso de la negrita a la que recurre Albiñana para marcar algunos de los términos o expresiones que aparecían en español intrasentencial o intersentencial en el TO y que abordaremos al analizar la estrategia “remarca”.

Los casos en los que hay omisión en desviación son los siguientes:

[...] qui me facilite de comprendre le sens des palabres que mon frère José a rapportées de Lérima. (Salvayre, 2014: 13).

[...] que me facilita comprender el sentido de lo que contaba mi hermano cuando volvió de Lérida. (Salvayre, 2015: 13).

Seigneur Jésus, murmure ma mère la mirade alarmée, plus bas, on va t’ouir [sic]. (Salvayre, 2014: 14).

Jesús, murmura mi madre alarmada, más bajo, que te van a oír. (Salvayre, 2015: 13).

Finalmente, para los casos de calcos y desviaciones, el traductor utiliza otra estrategia: la corrección. En ellos, Albiñana sacrifica la variedad lingüística al no reproducir un término alejado de la norma y presenta por lo tanto un texto más correcto:

Dios mío, souspire ma mère en jetant des mirades angoissées sur les deux files de maisons qui bordent la ruelle (Salvayre, 2014: 14).

Dios mío, suspira mi madre echando miradas angustiadas a las dos hileras de casas que flanquean el callejón (Salvayre, 2015: 14).

La frase anterior del TM muestra tres ejemplos: uno de español intrasentencial y dos de desviación por contaminación del español. El cambio intrasentencial es marcado tipográficamente por el uso de la cursiva sin que el lector haya sido advertido de su significado, mientras que los dos casos de desviación son corregidos y se usa un español correcto.

Al igual que en los calcos y las desviaciones, en el caso del español intersentencial o intrasentencial, Albiñana recurre a las mismas cuatro estrategias: remarca, omite, nada y modifica o contextualiza. Para remarcar las palabras o expresiones que aparecen en el TO en español, el traductor utiliza dos recursos tipográficos: la cursiva o la negrita, siendo este último el más habitual. Sin embargo, esta marca en el TM no se hace en todos los casos en los que Salvayre introduce el español como variación lingüística, sino que también omite dichos términos; los traslada al TM sin marcarlos (lo que hemos llamado “nada”) o los modifica. No sabemos por qué Albiñana ha decidido utilizar esta estrategia en la mayoría de casos y en otros no. Veamos algunos ejemplos:

Quel novio? (Salvayre, 2014: 30)

¿Qué **novio**? (Salvayre, 2015: 25)

José est un tío especial (Salvayre, 2014: 62).

Josep es un tío especial (Salvayre, 2015: 49).

Este último ejemplo muestra cómo Albiñana ha tratado de diferente forma dos términos de un mismo sintagma: *tío* y *especial*. *Tío* sí que aparece con la marca de la negrita en el TM mientras que *especial* no lo hace, se traslada sin que sea señalado al lector de ninguna forma. Además, observamos que José, el nombre del hermano de la protagonista, es Josep en el TM, ya que el traductor, como avanzamos arriba, utiliza los nombres catalanes para ciertos personajes.

Presentamos a continuación casos en los que se omite un cambio intersentencial o intrasentencial:

Cuidado con el pelirrojo ! Gaffe au rouquin ! (Salvayre, 2014: 146).

¡Cuidado con el pelirrojo! (Salvayre, 2015: 113).

El ejemplo precedente muestra igualmente una estrategia empleada en ocasiones por Salvayre: la repetición en francés de lo introducido en español. Lógicamente, Albiñana prescinde de esta repetición que ayuda al lector francófono, pero que no aporta nada al hispanohablante⁸.

Et les mères de famille se prosternaient dévotement devant ses cojones, parce que les mères de famille aiment à se prosterner dévotement devant los cojones des chefs (dit ma mère). (Salvayre, 2014: 146).

Y las madres de familia se prosternaban devotamente ante los cojones de los jefes (dice mi madre). (Salvayre, 2015: 113).

En esta ocasión vemos cómo el traductor omite el término *cojones* al reducir la frase mediante la modificación de la oración causal introducida por *parce que*. Sin embargo, sí que reproduce la expresión *dit ma mère*, que Salvayre utiliza en varias ocasiones para explicitar que esas palabras en francés incorrecto o en español (dependiendo de los casos) son pronunciadas por Montse.

Hay casos en los que el traductor reproduce exactamente el término en español que suponía un cambio intersentencial o intrasentencial en el TO sin utilizar ninguna marca tipográfica; es el recurso que hemos denominado *nada*:

Est-ce digne d'un homme de travailler comme une bête pour quelques pesetas? (Salvayre, 2014: 56).

¿Es digno de un hombre trabajar como un animal por unas pocas pesetas? (Salvayre, 2015: 45).

⁸ Además, este ejemplo podría igualmente ser considerado como un caso de los que se traslada el término sin que haya ninguna marca tipográfica, pero pensamos encaja mejor como omisión.

[...] contre le ladrón don Jaime Burgos Obregón y otros affameurs [...] (Salvayre, 2014: 24).

[...] contra el ladrón de don Jaume Burgos Obregón y otros acaparadores [...] (Salvayre, 2015: 21).

Por último, hemos denominado dos últimas estrategias, *modifica* y *contextualiza*, que están muy relacionadas entre sí, pero una de ellas es más específica que la otra, ya que la contextualización supone una modificación de cierto término del TO en una localización catalana. Estos casos se limitan a seis, dos de modificación y cuatro de contextualización.

[...] en montant et en descendant la Gran Calle [...] (Salvayre, 2014: 32).

mientras suben y bajan por la Calle Mayor [...] (Salvayre, 2015: 27).

Je vais te les lui faire passer, moi, je te le dis, ces conneries à ce mocoso (Salvayre, 2014: 27).

Pero te juro que yo haré que se le olviden esas gilipolleces a ese rapaz (Salvayre, 2015: 35).

Los dos casos que hemos identificado como modificaciones nos parecen que surten efectos contrarios en el TM. El primero de ellos consigue producir una expresión más adecuada o idiomática puesto que la denominación Calle Mayor es más habitual y natural que Gran Calle. El otro ejemplo, sin embargo, debido a que en el párrafo anterior Salvayre utiliza *morveux* y Albiñana lo traduce por *mocoso*, el traductor evita la repetición del término y lo sustituye por *rapaz*, perdiendo el matiz despectivo del primero y ganando en localismo o regionalismo del segundo.

En cuanto a las contextualizaciones, ya hemos avanzado que el TM hace una especificación de la localización del pueblo de Montse a través de los nombres de los personajes y de la frase explícita del inicio de la obra que no se encuentra en el TO. Además, en cuatro ocasiones, se hacen elecciones de traducción, siempre relacionadas con la cultura musical catalana y el término *jota* utilizado en el TO, que resultan en la localización en Cataluña de la acción de la narración. Reproducimos a continuación los cuatro casos:

[...] pour aller danser la jota sur la place de l'Église [...] (Salvayre, 2014: 14).

[...] para ir a bailar sardanas a la plaza de la Iglesia [...] (Salvayre, 2015: 13).

[...] un petit orchestre joue une jota pompompom pompompom. (Salvayre, 2014: 31).

[...] una cobla pompompom pompompom interpreta «La Moreneta». (Salvayre, 2014: 31).

[...] comme on ne touchait pas au rite de la jota [...] (Salvayre, 2014: 90).

[...] como no se tocaba la sardana [...] (Salvayre, 2015: 70).

[...] lors de la jota du dimanche [...] (Salvayre, 2014: 163).

[...] en la sardana de los domingos [...] (Salvayre, 2014: 163).

En tres de los cuatro casos Albiñana traduce *jota* por *sardana*, localizando indiscutiblemente así la acción en un contexto catalán. En el segundo caso va más allá en esa contextualización y, además de identificar el típico grupo catalán de músicos, *cobla*, explicita un título que, como vemos, contribuye aún más a dicha localización geográfica de la acción.

3. Resultados y conclusiones

Dado que en este trabajo hemos analizado la alternancia lingüística y el *frañol* presente en el TO y cómo los términos de esta lengua híbrida se han traducido al español en el TM, podemos presentar dos resultados diferentes.

En primer lugar, el estudio de la lengua que Lydie Salvayre pone en boca del personaje protagonista de su obra nos permite mostrar la variedad de la misma así como de qué manera se materializa según el número de casos en cada categoría:

Calcos	16
Desviaciones sin influencia del español	7
Desviaciones por contaminación del español	53
Español intersentencial	29
Español intrasentencial	179

Tabla 2. Categorías del *frañol* y ocurrencias.

Esta tabla de resultados muestra la preponderancia de casos de cambio intrasentencial y de desviación por contaminación del español. Por otro lado, los casos de desviación sin influencia del español son los menores. Los resultados muestran que, efectivamente, el francés de Montse se encuentra “contaminado” e invadido por el español, siendo muy difícil separar su condición de inmigrante española de su personaje. Como aludimos anteriormente, la lengua de Montse sirve para reivindicar la cultura de su personaje: una emigrante española que aun habiendo pasado en Francia la mayor parte de su vida, no ha conseguido dejar atrás sus orígenes.

Por otro lado, las estrategias de traducción utilizadas por Javier Albiñana resultan en una modificación del TO muy clara:

Calcos 16	Mantiene 2 (12,5%)
	Corrige 14 (87,5%)
Desviaciones sin influencia del español 7	Mantiene 2 (28,6%)
	Corrige 5 (71,4%)

Desviaciones por contaminación del español 53	Omite 2 (3,7%)
	Mantiene 11 (20,8%)
	Corrige 40 (75,5%)
Español intersentencial 29	Nada 1 (3,4%)
	Omite 1 (3,4%)
	Remarca 27 (93,1%)
Español intrasentencial 179	Omite 1 (0,6%)
	Modifica 2 (1,1%)
	Contextualiza 4 (2,2%)
	Nada 30 (16,9%)
	Remarca 142 (79,3%)

Tabla 3. Porcentajes de uso de estrategias de traducción por categorías del *frañol*.

En el caso de los calcos y de las desviaciones, ya sean sin influencia o por contaminación del español, vemos que hay una clara tendencia a la corrección lingüística en el TM, ya que la estrategia más utilizada en estas tres categorías es la corrección, por lo que se pierde la variedad lingüística que encontramos en el texto de Salvayre. Para el tratamiento del español tanto intrasentencial –el más habitual– como intersentencial, vemos que la estrategia más utilizada en ambos casos es la marca tipográfica del término o de la expresión mediante el uso de la cursiva o de la negrita principalmente, sin que el lector sepa a qué se debe tal marca. El uso de esta estrategia resulta igualmente una pérdida de la variedad lingüística del original, distanciándose además de los traductores de este tipo de textos con hibridez lingüística, que intentan, tal y como hemos visto arriba, reproducir el cambio de código en el TM.

En definitiva, estos resultados nos permiten concluir que *Pas pleurer* y su traducción *No llorar* presentan de forma desigual a Montse, la protagonista de la obra. Si el francés que habla Montse se encuentra contaminado e invadido por el español, llegando al punto de que sea casi imposible separar del personaje su condición de inmigrante española, en español Montse tiene una lengua mucho menos heterogénea y por lo tanto más correcta, perdiendo de este modo su idiosincrasia y resultando más pobre lingüísticamente. Pensamos que no sería descabellado crear un personaje que, tras más de sesenta años en Francia, tuviera un discurso invadido por errores o palabras en francés al hablar en español debido a la exposición prolongada a esta lengua. Estaríamos, por lo tanto, ante una traición del principio poético de la obra de Salvayre ya que se diluye el carácter del personaje protagonista de *Pas pleurer*.

Consideramos que la traducción de Javier Albiñana no se aleja demasiado de la obra original de Lydie Salvayre, según la definición de Bayer-Hohenwarter y su desplazamiento creativo. Como vimos a través de ejemplos, para traducir el *frañol*, componente clave para la obra y el personaje de Montse, se contenta con conservar y algunas veces resaltar los diferentes tipos de alternancia. Pocas veces se esfuerza en proponer una traducción más creativa. El problema surge cuando corrige o cuando no resalta algunas ocurrencias de *frañol*, ya que este componente de la escritura de

Salvayre desaparece y a la misma vez creemos que se resta sentido a la novela. Es evidente que este aspecto modifica la recepción de la obra en España y en los países hispanohablantes obligando quizás al lector a interesarse en los aspectos relacionados con la narración y dejando de lado el juego lingüístico, elemento de gran importancia en *Pas pleurer*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRÁEZ, José Luis (2017): «Les voix/es de la mémoire dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre». *French Cultural Studies*, 28 (2), 186-197.
- BALACESCU, Ioana y Berndt STEPHANINK (2003): «Modèles explicatifs de la créativité en traduction». *Meta*, 48 (4), 509-525.
- BALACESCU, Ioana y Berndt STEPHANINK (2005): «Apports du cognitivisme à l'enseignement de la créativité en traduction». *Meta*, 50 (4), *cdérom (Pour une traductologie proactive – Actes)*. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n4-meta1024/019828ar>.
- BAYER-HOHENWARTER, Gerrit (2011): «“Creative Shifts” as a Means of Measuring and Promoting Translational Creativity». *Meta*, 56 (3), 663-692.
- BRAUX, Marianne (2016): «Le sujet de l'expression dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre : une mise en question de la notion d'intériorité littéraire». *Fixxion - Revue critique de fixxion française contemporaine: Fictions de l'intériorité*, 13, 68-78.
- CASSANY, Daniel (2009): «La composición escrita en E/LE». *Monográficos marco ELE*, 9, 47-66.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1987): *Le style contre les idées: Rabelais, Zola, Sartre et les autres*. París, Éditions Complexe.
- COOK, Vivian (1996): *Second language learning and language teaching*. Londres, Arnold.
- D'AMORE, Anna María (2009): «Traducción de literatura creativa interlingüe». *Investigación Científica*, 5 (1), 1-13.
- DANCETTE, Jeanne, Louise AUDET & Laurence JAY-RAYON (2007): «Axes et critères de la créativité en traduction». *Meta*, 52 (1), 108-122.
- DELISLE, Jean y Marco A. FIOLA (2013): *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. 3^e éd. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- DUÉE, Claude (2017): «Le mouvement migratoire dans *Pas pleurer* de L. Salvayre». *La Semaine.fr 2016*. Oporto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 79-97. Disponible en: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15271.pdf>.
- FONTANET, Mathilde (2005): «Temps de créativité en traduction». *Meta*, 52 (2), 432-447.
- GUMPERZ, John (1982): *Discourse strategies*. Cambridge, Cambridge University Press.

- HAMMINK, Julianne (2000): *A Comparison of the Code Switching behavior and knowledge of adults and children*. El Paso (Texas), University of Texas.
- HUGO, Victor (1858): *Théâtre: Les trois premiers actes de Cromwell. Préface*. Paris, Hachette.
- HURTADO ALBIR, Amparo [dir.] (1999): *Enseñar a traducir*. Madrid, Edelsa.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves (2004): «Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro cuento*». *Trans* 8, 37-59.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves (2011): «La traducción del cambio de código inglés-español en la obra de *The brief wondrous life of Oscar Wao*, de Junot Díaz». *Sendebarr* 22, 159-180.
- KUSSMAUL, Paul (1991): «Creativity in the Translation Process: Empirical Approches», in K. Van Leuven & T. Naaijken (eds.), *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 91-101.
- KUSSMAUL, Paul (1995): *Training the translator*. Amsterdam, John Benjamins.
- LANÇON, Philippe (2014): «Un Goncourt Salvayre mais juste?». *Libération*. 5 de noviembre. Disponible en: http://next.liberation.fr/livres/2014/11/05/un-goncourt-salvayre-mais-juste_1137083.
- LAPAQUE, Sébastien (2014): «Lydie Salvayre remporte le prix Goncourt avec *Pas pleurer*». *Le Figaro*. 5 de noviembre. Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/08/21/03005-20140821ARTFIG00014--pas-pleurer-de-lydie-salvayre-a-la-suite-de-bernanos.php>.
- LÓPEZ, Gema y Teresa REQUENA (2016): «La traducción del cambio de código: la construcción de la hibridez formal e identitaria en *The brief wondrous life of Oscar Wao*, de Junot Díaz». *Transfer* XI, 86-97.
- MYERS-SCOTTON, Carol (1993): *Social motivations for codeswitching: evidence from Africa*. Oxford, Clarendon Press.
- PICQ, Pascal (2013): *De Darwin à Lévi-Strauss, l'homme et la diversité en danger*. Paris, Odile Jacob.
- POPLACK, Shana (1980): «Sometimes I'll start a sentence in English y termino en español: Toward a typology or codeswitching». *Linguistic* 18, 581-618.
- SALVAYRE, Lydie (2014): *Pas pleurer*. París, Éditions du Seuil.
- SALVAYRE, Lydie (2015): *No llorar*. Traducción de Javier Albiñana. Barcelona, Editorial Anagrama.

La lectura del tiempo en la obra de Pierre Bayard

Nicolás Garayalde

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

nicolas_rio3@hotmail.com

Resumen

En este artículo ofrecemos una interpretación de la crítica anacrónica de Pierre Bayard con el objetivo de indagar la relación entre el tiempo y la literatura y problematizar el modo en que entendemos la historia literaria. Para ello, analizaremos las estrategias deconstruccionistas desplegadas por el crítico francés (como la ironía y la paradoja) que conducen a nociones como plagio por anticipado. Esto nos llevará a una comparación con otros modos de pensar la historia literaria como los que encontramos en Harold Bloom y Hans-Robert Jauss. Finalmente, nuestro artículo buscará fundamentar la hipótesis según la cual la problematización de la historia literaria conduce a una teoría de la lectura.

Palabras clave: Crítica anacrónica. Historia literaria. Deconstrucción. Plagio por anticipado. Teoría de la lectura.

Abstract

The following article offers an interpretation of Pierre Bayard's anachronistic criticism in order to look into the relationship between time and literature, and to problematize the way in which we understand literary history. To that end, we will analyze the deconstructionist strategies deployed by the French critic (such as irony and paradox) which lead to notions such as anticipatory plagiarism. This will drive us to a comparison with other manners of thinking literary history, including those we find in Harold Bloom's and Hans-Robert Jauss's works. Finally, this article will try to lay the foundation of the hypothesis according to which the questioning of literary history leads to a reading theory.

Key words: Anachronistic criticism. Literary history. Deconstruction. Anticipatory plagiarism. Reading Theory.

Résumé

Cet article offre une interprétation de la critique anachronique de Pierre Bayard afin d'enquêter la relation entre le temps et la littérature et de problématiser la manière dont on comprend l'histoire littéraire. Pour ce faire, nous analyserons les stratégies déconstructionnistes déployées par le critique français (comme l'ironie et le paradoxe) qui mènent vers des notions telles que le plagiat par anticipation. Cela nous conduira à une comparaison entre les

* Artículo recibido el 5/06/2017, evaluado el 8/10/2017, aceptado el 18/10/2017.

façons de penser l'histoire littéraire chez des auteurs comme Harold Bloom et Hans-Robert Jauss. Finalement, l'article cherchera à poser les bases de l'hypothèse selon laquelle la problématisation de l'histoire littéraire conduit à une théorie de la lecture.

Mots clé : Critique anachronique. Histoire littéraire. Déconstruction. Plagiat par anticipation. Théorie de la lectura.

0. Introducción

Desde sus primeros ensayos a principios de la década de los 90 del siglo XX, Pierre Bayard ha llevado a cabo un intenso trabajo de reflexión teórica en el campo de los estudios literarios. Esta labor ha implicado volver sobre “problemas primarios” (Freund, 1987) de la teoría literaria como los de autor, texto, lectura, historia literaria, etc., cuya consecuencia ha sido un notable impacto en la crítica literaria francesa contemporánea. Por esta razón, Marc Escola (2011: 43) ha llegado a afirmar que “on peut percevoir un changement de paradigme dans le champ actuel des études littéraires, dont témoignent concurremment les propositions de théoriciens aussi différents que P. Bayard, J. Dubois ou Y. Citton”.

Ciertamente, Pierre Bayard es uno de los nombres resonantes en la emergencia de este supuesto nuevo paradigma, en el que deberíamos incluir una estructura discursiva más compleja que incluye a Jacques Dubois y a Michel Charles, así como a las recepciones que estos autores han llevado a cabo de la deconstrucción, la retórica, las teorías de la recepción y el psicoanálisis.

En efecto, estas corrientes, más o menos presentes en los críticos franceses contemporáneos, constituyen y dan forma al discurso teórico de Bayard, en el cual se erige, según nos parece, una teoría de la lectura. Desde hace un tiempo nuestra investigación se ha focalizado en la teoría de la lectura que podemos encontrar en su obra a partir de la hipótesis de que el discurso de Bayard se construye según una relación quiasmática entre la deconstrucción y el psicoanálisis que decanta en lo que podemos llamar una *crítica retórico-deconstruccionista* y un *psicoanálisis de la lectura*. Estas dos vertientes, que definen estrategias del discurso bayardiano según su singular apropiación de la deconstrucción y del psicoanálisis, se articulan a partir de una convergencia que, bajo una problematización general de la noción de *lectura*, cuestiona y redefine los conceptos primarios de la teoría literaria.

En otras ocasiones, nos hemos detenido en algunos de estos conceptos primarios –cuyas definiciones articulan una teoría de la lectura– como el de *unida* (Garayalde, 2012) o el de *marco espacial del texto* (Garayalde, 2016). Quisiéramos ahora analizar el problema de la *temporalidad de la lectura*, tal como podemos entenderla a partir de una cuidadosa interpretación de los ensayos del crítico francés.

Para ello, nos interesamos especialmente en lo que Bayard (2010b) ha nombrado *crítica anacrónica o de anticipación*, cuya ejecución se pone en escena en los siguientes trabajos: *Demain est écrit* (2005), *Le plagiat par anticipation* (2009) y *Le Titanic fera naufrage* (2016). En estos textos, pero también de manera dispersa en otros, se pone en juego una reflexión sobre el vínculo entre el tiempo y la lectura que trae como consecuencia una reformulación de las maneras en que entendemos la influencia, la historia literaria, la intertextualidad y la lectura: “Cette réflexion sur les formes de temporalité repose sur la conviction que les modèles temporels auxquels nous avons recours pour parler de la littérature son obsolètes ou inadéquats, et que nous devons à tout prix en inventer d’autres pour tenter de penser la complexité de l’expérience littéraire” (Bayard, 2010b: 28).

Resulta necesario destacar que los textos de Bayard son de difícil clasificación y se sitúan en un espacio en el que habitan la teoría, la autobiografía y la ficción. Así, no solo produce saber sobre la experiencia de la lectura cuando se refiere explícitamente al tema. Es en su trabajo escritural –ubicado en una zona fronteriza entre la crítica académica, la teoría, la retórica, el psicoanálisis, el ensayo y la literatura– donde se advierte la fuerza teórica y productiva de un saber sobre el tiempo y la lectura.

Para comprender la manera en que es problematizada la temporalidad de la lectura en la obra del crítico francés, resulta pertinente detenernos en autores que han trabajado extensamente al respecto. Nos referimos a la historia literaria según la entiende Hans-Robert Jauss, a la teoría de la influencia de Harold Bloom, a la teoría de la lectura y del tiempo de Michel Picard y a la concepción de tiempo que se desprende del psicoanálisis freudolacaniano a partir de la noción de *Nachträglichkeit*. La consideración de estos autores y perspectivas nos permite visualizar la interacción que percibimos en Bayard entre un *psicoanálisis de la lectura* y una *crítica retórico-deconstruccionista* que decanta en una manera particular de concebir la temporalidad en la literatura y la experiencia literaria. Podemos decir que la conceptualización de la temporalidad en la lectura se observa en Bayard según dos aspectos: 1) la lectura del tiempo: es decir, la relación de un texto con la historia literaria a partir de la interpretación; 2) el tiempo de la lectura: es decir, la temporalidad de la experiencia psicológica de la lectura. El primero de estos aspectos refiere a lo que identificamos como el tratamiento del tiempo y la lectura según una *crítica retórico-deconstruccionista*; el segundo, alude a la perspectiva sobre el tiempo y la lectura que Bayard construye sobre el fundamento de lo que llamamos un *psicoanálisis de la lectura*.

En este artículo nos abocaremos al primero de estos aspectos; el segundo de ellos se encontrará en un trabajo complementario. Por ello, nos dedicaremos especialmente a la relación que un texto mantiene con la historia literaria a partir de la experiencia de la lectura. En consecuencia, pondremos en diálogo los ensayos de Bayard con dos autores de enorme importancia en la teorización sobre la recepción y la historia literaria: Hans-Robert Jauss y Harold Bloom.

Hablamos de una crítica retórica-deconstruccionista en cuanto se despliega en los textos de Bayard una labor de desmantelamiento de jerarquías consolidadas a través de estrategias propias de la deconstrucción. En este sentido, la operación principal que desarrolla el crítico francés para la lectura del tiempo es el trabajo con la noción de plagio por anticipado. Razón por la cual este artículo se enfocará principalmente en el ensayo *Le plagiat par anticipation*.

En nuestra lectura advertiremos tres problemas que la crítica de anticipación pone en evidencia:

1) La concepción lineal del tiempo en la historia literaria. En otras palabras, la problematización de la relación hipertextual según el modo en que la entendía Gérard Genette (1982: 11-12) en *Palimpsestes*: “J’entends par là [por hipertextualidad] toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire”. Como se advierte, la relación entre uno y otro implica que un texto es anterior al otro y que este le debe su existencia: “B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel que sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*” (Genette, 1982: 12). Así, nos interesa cómo la crítica anacrónica invierte la relación causal entre un texto primero (el hipotexto) que es la fuente de un texto segundo (el hipertexto). Esta inversión conduce a revisar la “operación de transformación”: ¿afecta esta transformación únicamente al hipertexto?

2) La manera en que se problematiza el marco de referencia en torno a esta relación hipertextual y los límites del texto: ¿dónde empieza y dónde termina el hipotexto y dónde el hipertexto?

3) El lugar de la interpretación en la experiencia temporal de la obra: ¿qué consecuencias tiene la interpretación sobre la relación entre un hipotexto y un hipertexto?

Como hemos sugerido, la reflexión en torno a estos interrogantes apunta a contribuir en la dirección de una teoría de la lectura.

1. El plagio por anticipado

El plagio por anticipado se inscribe en una estrategia que sirve a Bayard para deconstruir la relación causal propia de la concepción lineal de la historia literaria. En *Le plagiat par anticipation*, es definido en estos términos: “Fait de s’inspirer, en le dissimulant, des œuvres d’un écrivain postérieur” (Bayard, 2009: 154). Se trata de una noción que, dado su carácter absurdo y polémico, se presta a diversas interpretaciones y malentendidos. Resulta por ello necesario ubicarla respecto a instrumentos tácticos que podemos rastrear en el discurso de Bayard si no queremos perder su potencial crítico.

¿Cómo identificamos un plagio por anticipado?

El crítico francés señala que su identificación implica considerar la presencia de cuatro elementos: 1) la similitud entre dos textos; 2) la disimulación, el ocultamiento del vínculo; 3) la inversión temporal; 4) la disonancia, es decir la impresión de no pertenencia a la obra que producen los pasajes plagiados por anticipado.

Uno de los ejemplos que ofrece Bayard es un fragmento que, nos dice, pertenece a Marcel Proust:

Il cherchait pourquoi avait lieu ce bouillonnement de sa vie ancienne que plusieurs fois déjà, moins qu'aujourd'hui cependant, il avait senti et remarqué. Il existait toujours une cause à ces évocations subites, une cause matérielle et simple, une odeur, un parfum souvent. Que de fois une robe de femme lui avait jeté au passage, avec le souffle évaporé d'une essence, tout un rappel d'événements effacés! Au fond des vieux flacons de toilette, il avait retrouvé souvent aussi des parcelles de son existence; et toutes les odeurs errantes, celles des rues, des champs, des maisons, des meubles, les douces et les mauvaises, les odeurs chaudes des soirs d'été, les odeurs froides des soirs d'hiver, ranimaient toujours chez lui de lointaines réminiscences, comme si les senteurs, gardaient en elle les choses mortes embaumées, à la façon des aromates qui conservent les momies. (*apud* Bayard, 2009: 40-41).

No es difícil encontrar aquí elementos propios de la escritura proustiana: la reflexión sobre el tiempo, el poder evocador sobre la memoria de un objeto, la vinculación de un sentido particular a un recuerdo inicialmente impreciso que el sujeto reconstruye a fuerza de voluntad, el júbilo y el éxtasis ante el recuerdo evocado. En una palabra, el paradigma de la magdalena (*cf.* Doubrovsky, 1974). Sin embargo, para nuestra sorpresa, este fragmento no pertenece a Proust, sino a la novela *Fort comme la mort* (1889) de Guy de Maupassant. Estaríamos aquí frente a un plagio por anticipado con sus cuatro elementos característicos: 1) la similitud, según hemos recién enumerado los elementos en común; 2) la disimulación, en tanto Maupassant nunca cita a Proust; 3) la inversión temporal, en cuanto cronológicamente el texto de Maupassant es previo al de Proust; 4) la disonancia, elemento fundamental en la medida en que otorga la posibilidad de afirmar que el plagio toma la dirección inversa al tiempo lineal: "l'auteur plagiaire donne le sentiment d'être situé hors de son époque, pour user d'un élément littéraire qui est sans équivalent avant lui ou autour lui" (2009: 45). La memoria, en este sentido, es un tópico tan común y trabajado en la obra de Proust como para no pensar que Maupassant ha llegado a la escritura de ese fragmento que aparece como aislado en su obra a través de la influencia que Proust ha ejercido sobre él.

La propuesta de Bayard no detiene allí el contrasentido que puede generar en un lector desprevenido. Avanza aún más para afirmar que para ser plagio debe existir

intencionalidad, sea o no consciente, por parte del plagiador. En otras palabras: consciente o no, Maupassant tuvo la intención de plagiar a Proust.

No puede sorprendernos que algunos críticos reaccionen severamente ante este tipo de afirmaciones. Para Franc Schuerewegen (2009: § 6), regular colaborador de la revista *Fabula*, la noción de plagio por anticipado es “un dispositif de marketing, un simple truc visant à capter l’attention du public”. De acuerdo con Hélène Maurel-Indart (2009), la noción de *plagio por anticipado* no es otra cosa que una exótica manera de hablar del precursor como consecuencia de una falta de distinción en Bayard entre una cronología de la creación y otra de la recepción. Estas lecturas parecen leer literalmente a Bayard y de esa manera equivocan el camino en cuanto a las consecuencias para una teoría de la lectura. La noción de *plagio por anticipado* reviste una potencialidad teórica si identificamos allí una operación propia de la crítica retórico-deconstruccionista que involucra un conjunto de estrategias: la *teoría ficcional*, la *paradoja*, el *humor* y la *ironía*.

Respecto a la primera de ellas, resulta necesario insistir en que los libros de Bayard combinan teoría y ficción constituyendo un género que podemos definir como *teoría ficcional*. El empleo de este género no va sin consecuencias: por un lado, representa una oposición a separar la crítica de la literatura y la teoría; por otro, significa una vía estratégica para la elaboración teórica en la medida en que el discurso ficcional ofrece la oportunidad de desarrollar *experimentos imaginarios*¹. La posibilidad de producir un saber por la vía de la literatura ya había sido largamente trabajada por el propio Bayard en su revisión de la crítica literaria psicoanalítica tal como aparece en ensayos como *Le paradoxe du menteur* (1993), *Maupassant, juste avant Freud* (1994) o *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* (2004). En efecto, y con particular énfasis en el último de ellos, Bayard propone un método de *literatura aplicada* consistente en invertir la relación unidireccional que desde Freud han mantenido la literatura y el psicoanálisis. Esto es, una relación en la que la primera era leída como una ilustración de la segunda según una relación de amo y esclavo (cf. Felman, 1977). Con el método de la *literatura aplicada*, Bayard propone buscar un saber propio de la literatura que pueda interpelar al psicoanálisis. Este rodeo por la literatura sería la otra cara de lo que llamó en *Maupassant, juste avant Freud* un “roman théorique”. Por ello, es necesario entender el plagio por anticipado –incluida la intención del plagiador– como un ejercicio ficcional que ofrece un modo de producción teórica imposible de abordar mediante otro camino.

El carácter absurdo y paradójico de ciertos enunciados proferidos por los narradores que habitan los libros de Bayard supone una operación que toma la vía de la

¹ Tomamos este término de Thomas Kuhn (1962), para referirnos a ejercicios literarios que imaginan una situación natural, sin llevarla a cabo en la realidad, con la expectativa de que ofrezca algún conocimiento válido.

ficción para acceder a aspectos de la realidad: captar elementos de lo real que no podrían ser percibidos por un discurso de ciencias humanas absolutamente clásico.²

Florian Pennanech (otro habitual colaborador de *Fabula*) parece ser uno de los pocos lectores de Bayard atento a esta estrategia:

Les ouvrages de Pierre Bayard se situent à la frontière de l'essai et de la fiction. Les énoncés qu'on y lit sont à attribuer à un narrateur qui soutient une position paradoxale. (...) De ce point de vue, on peut bien dire que les ouvrages de Pierre Bayard relèvent du genre de l'essai fantastique, du moins si l'on s'en tient à la caractérisation du genre par Tzvetan Todorov : le lecteur est amené à hésiter entre deux explications (en l'espèce, l'effet de lecture rétrospective ou le plagiat par anticipation) (Pennanech, 2009: § 3).

En este sentido, la *paradoja* –segunda de las estrategias mencionadas– que se instaura por medio de un trabajo de ficcionalización de la teoría sirve a Bayard para desplegar una *inversión* en la relación causal que desestabiliza los límites que dividen un texto de otro. La ejecución de la *paradoja* implica una ficcionalización del discurso teórico.

Por ello, *Le plagiat par anticipation* puede ser interpretado como un libro con un discurso heterogéneo, indecible, paradójico a la vez que polémico y propositivo. Para el tema que nos ocupa, la *paradoja* trabajada a partir de la *teoría ficcional* pone en escena la problemática de los límites del texto en su relación con otros textos de la historia literaria. Esta operación se observa en la construcción del ensayo de Bayard: la primera parte (“Constataions”) se dedica a identificar casos de plagio por anticipado recurriendo a la hipótesis fantástica que involucra una intención de plagio hacia el futuro; la segunda parte (“Explications”) ofrece hipótesis relevantes y rigurosas que nos permiten repensar la historia literaria, tal como lo hará en la tercera parte (“Pour une nouvelle histoire littéraire”). Según esta secuencia, la *teoría ficcional*, mediante el uso de la *paradoja*, conduce finalmente a la formulación de hipótesis teóricas que permiten repensar la relación del texto en el marco de la historia.

En última instancia, se trata de una forma de dar cuenta de la temporalidad en la lectura (y con ello de una teoría de la lectura) sobre el dispositivo de la *ironía*. ¿Por qué hablamos de ironía? Para los románticos alemanes, la verdadera teoría de la literatura era la literatura misma en estado de reflexión irónica. De modo que en Bayard, la teoría ficcional se vuelve literatura para reflexionar irónicamente sobre la literatura. Así, entendemos aquí ironía en la acepción romántica tal como la emplea Paul

² Es interesante que en un libro de 1989 dedicado al tiempo y la lectura, Michel Picard sugería que la literatura tiene discursos implícitos, como en el caso de la ciencia ficción (que Bayard pone a jugar al interior de libros como *Demain est écrit* o *Il existe d'autres mondes*) que llevan a modificar las concepciones convencionales del tiempo. Cf. Picard (1989: 63-64).

de Man (es decir, en la apropiación que del romanticismo hizo la deconstrucción), donde viene a señalar la discontinuidad entre el signo y el significado: “the sign –dice de Man (1971: 209)– points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference”. Para de Man, tropo significa cambio y la ironía es el tropo de los tropos, en tanto presenta el problema de que nunca puede saberse dónde se detiene: ¿cómo sé que cuando se dice estar en el eje de la ironía no se está siendo irónico a propósito de ello? Como siempre es posible preguntarse por un nivel superior y dar una vuelta de tuerca más al interrogarse por la ironía de la ironía, de Man (1996: 167) señala: “what is at stake in irony is the possibility of understanding, the possibility of reading, the readability of texts, the possibility of deciding on a meaning or on a multiple set of meanings or on a controlled polysemy of meanings”. Esta dificultad, que fundamenta la ilegibilidad propia de la experiencia de lectura, es tematizada –podríamos decir incluso, para seguir con el vocabulario demaniano, alegorizada– mediante la afirmación paradójica del plagio por anticipado. Porque no solo resulta el discurso de Bayard indecidible en cuanto a su carácter irónico, sino que esa misma operación habla de la dificultad de detención del sentido a través del establecimiento de la identidad del texto y su marco temporal.

Entonces, ¿cuáles son esas hipótesis explicativas que evidencian una revisión en el modo de concebir la historia literaria y problematizan los límites temporales del texto? Pero sobre todo, ¿qué consecuencias tienen para una teoría de la lectura?

2. La influencia retrospectiva

La primera de estas hipótesis se apoya en el breve ensayo de Jorge Luis Borges de 1952 titulado “Kafka y sus precursores”. El escritor argentino rastrea aquí una serie heterogénea de textos que en algún rasgo se parecen a Kafka. Lo significativo para Borges es que, aunque semejantes a las obras del escritor checo, no se parecen entre sí: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (...) El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges, 1952: 165-166).

La agrupación de esos textos, por lo tanto, sucede *a partir* de Kafka. La idea de que es el escritor quien crea a sus precursores conduce a Bayard a introducir la noción, acuñada por Marc Escola (2002), de *influencia retrospectiva*. Es decir, “l’effet qu’un texte produit sur un texte antérieur” (Escola, 2009: 153).

Esta idea expuesta en el breve ensayo de Borges estaba ya presente en Henri Bergson. En *La pensée et le mouvant*, antología de ensayos que escribió entre 1903 y 1923, ofrece un ejemplo semejante al de Borges:

Pour prendre un exemple simple, rien ne nous empêche aujourd’hui de rattacher le romantisme du dix-neuvième siècle à ce qu’il y avait déjà de romantique chez les classiques. Mais l’aspect romantique du classicisme ne s’est dégagé que par l’ef-

fet rétroactif du romantisme une fois apparu. S'il n'y avait pas eu un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, non seulement on n'aurait jamais aperçu, mais encore il n'y aurait réellement pas eu de romantisme chez les classiques d'autrefois (...) *Le romantisme a opéré rétroactivement sur le classicisme* (...). *Rétroactivement il a créé sa propre préfiguration dans le passé*, et une explication de lui-même par ses antécédents (Bergson, 1934: 26, el subrayado es nuestro).

Por otro lado, el mismo Borges remitía en su ensayo sobre Kafka a un artículo de T. S. Eliot de 1919, "Tradition and the Individual Talent", donde se presenta cada nueva obra como un elemento transformador de la manera en que se lee la tradición y donde se piensa una temporalidad no lineal:

For order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, *will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past* (Eliot, 1919: 37, el subrayado es nuestro).

Evocamos estos autores configurando una línea en la que podemos ubicar a Bayard, en cuanto resaltan cinco elementos relevantes para nuestros intereses particulares: el tiempo, la influencia, la retroacción, la historia literaria y el lector. Estos elementos constituyen un sistema que perfila las relaciones entre las obras según un modo de ser de la historia que Bayard pone en ejecución mediante la paradoja del *plagio por anticipado*. En Eliot llegamos incluso a percibir ya la hipótesis de que el pasado se ve *alterado* por el presente. ¿Es esto lo que Bayard quiere decir con *plagio por anticipado* o con *influencia retrospectiva*? ¿O la apuesta tiene implicancias que van más allá del ejercicio retroactivo?

Ciertamente, la retroacción, tal como la observamos en Bergson, es un componente sustancial del plagio por anticipado –y tanto más en cuanto Bayard incorpora, aunque no tendremos la posibilidad de desarrollarlo aquí, la noción psicoanalítica de *Nachträglichkeit*. En el marco de esta percepción retroactiva en la sucesión de los acontecimientos literarios es donde podemos entender lo que introduce la propuesta de una *doble temporalidad* en Bayard. Se trata de la "présence, dans un texte, de la double influence des textes du passé et des textes de l'avenir" (Bayard, 2009: 153) que ubican al escritor en una doble cronología, establecida bajo la distinción entre una

*historia evenemencial*³ y una *historia literaria*. Es decir, entre una historia cronológica y otra lógica que procura ubicar cada obra en relación con las demás sin considerar la cronología tradicional.

La doble temporalidad afecta la entidad misma del texto y sus fronteras. Nos convida a preguntarnos: el texto de Maupassant (hipotexto), ¿existía antes de Proust (hipertexto)? Si el fragmento de *Fort comme la mort* nos parece proustiano, si leemos ese texto como resultado de la influencia de Proust, es solo en la medida en que este último pertenece a nuestra biblioteca, a lo *ya leído*. En este sentido, estamos frente a un *tercer texto*, resultado de la influencia retrospectiva de Proust sobre Maupassant. Un tercer texto que no hubiera existido de no ser por la influencia que, *a posteriori*, genera Proust sobre Maupassant. *Fort comme la mort* es, pues, un texto abierto a las posibilidades de efectos retrospectivos futuros.

La retroacción fisura cualquier intento de cerrar para siempre el marco de referencia de un texto, que se ve vulnerable a una reorganización producto de las relaciones intertextuales⁴ con otros *por venir*. Ahora bien, este efecto, *a posteriori*, es posible en la medida en que un acto de interpretación se inscribe en el texto. Borges emplea la palabra “percibir” y Bergson “apercevoir”; en ambos el efecto retroactivo se establece a partir de un escritor o de un movimiento. Borges señala que “cada escritor *crea* sus precursores”; Bergson indica que “le romantisme a opéré rétroactivement sur le classicisme”. En efecto, podemos entender incluso estos actos de creación y operación como procesos de lectura (en el mismo sentido en que, como veremos, los entendería Harold Bloom). Pero en Bayard hay un sutil desplazamiento que subraya la intervención de la interpretación entre Kafka y sus precursores o entre el romanticismo y el clasicismo. Sin contradecir el hecho de que cada escritor crea sus precursores, el *plagio por anticipado* indica que en la historia de la literatura se requiere de un tercero. En otras palabras: el hecho es que *cada lector crear los precursores de Kafka*. Como Borges lo hace con Kafka, como Bergson lo hace con el romanticismo, el intérprete no percibe sino que actúa sobre la *historia evenemencial* para configurar una *historia literaria*.

En un sentido lógico, un texto puede ser concebido como una línea progresiva, abierta temporalmente al futuro e interceptada por la interpretación. Entendemos que la interpretación es el acontecimiento que irrumpe a modo de suplemento la textualidad arrojada a un infinito temporal y que no cesa de escribirse en tanto el texto es inagotable. Pero este suplemento no está en lugar de algo previo, existente. De manera que el acontecimiento interpretativo fractura el carácter lineal de la pro-

³ La noción de historia evenemencial fue propuesta por Paul Lacombe y François Simiand. Fernand Braudel (1949: 17) la define en estos términos: “une agitation de surface, les vagues que les marées soulèvent sur leur puissant mouvement”.

⁴ Utilizaremos aquí la noción de intertextualidad siguiendo el sentido amplio que le otorga Gérard Genette (1982: 8) en *Palimpsestes*: “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes”.

gresión textual. El tercer texto es ya el primero de la misma manera en que es posible decir que el hipertexto es ya un hipotexto de su supuesto hipotexto. Mediante esta operación, propia de una *crítica retórico-deconstruccionista*, nos encontramos con que el suplemento es ya el primero. Porque no existe una lectura robinsoniana: leer un texto es siempre haber leído primero otro. Así, el tercer texto no es un concepto que, a través de la noción de *influencia retrospectiva*, viene a superar, hegelianamente, la polaridad anterior entre pasado/futuro e hipotexto/hipertexto. La *influencia retrospectiva* supone la estrategia, demandada ya por Derrida⁵, de *inversión* de un sistema jerárquico, pero que no da lugar a un término superador: el tercer texto no es ni el hipotexto ni el hipertexto, ni el pasado ni el futuro.

Sin embargo, cabe preguntarse si la hipótesis detrás de *Le plagiat par anticipation* –expuesta en un lenguaje provocador y de impacto– no es otra cosa que la concepción de lectura y de historia literaria que sostiene un autor como Hans-Robert Jauss. Esta observación estaría en línea con la lectura crítica de Maurel-Indart (2009), quien sostiene que para que la noción de plagio por anticipado tenga algún valor teórico y pierda su carácter absurdo basta con distinguir una cronología de la creación de una de la recepción. Tal es, en efecto, una distinción que podemos encontrar detrás de los horizontes de producción y de recepción que sostienen el armado teórico-metodológico de la hermenéutica de Jauss. Tal lectura reduciría la crítica anacrónica a una variación de la estética de la recepción. ¿Cuál sería entonces el valor del plagio por anticipado tras esa reducción del absurdo a la distinción propuesta por Maurel-Indart?

En *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* (1967), Jauss expresa la necesidad de incorporar la experiencia estética de la recepción en la historia literaria. Para ello, despliega una historia articulada a la hermenéutica que cuestiona el objetivismo histórico y se fundamenta en una estética de los efectos. El objeto de la historia de la literatura que propone no son los “hechos históricos” sino la relación dialógica entre el horizonte de la obra y el de expectativas. Este diálogo es la condición primera de la historicidad, en tanto epistemológicamente la posición de recepción es la vía de acceso a la literatura del historiador.

Entre las ideas que expone Jauss, encontramos una tesis que se dedica al carácter diacrónico de la historia y a su posible superación:

Los resultados obtenidos en lingüística con la distinción y combinación metódica de análisis diacrónico y sincrónico dan

⁵ En *Positions*, por tomar un ejemplo en el que Derrida es explícito a propósito de esta estrategia, el filósofo afirma: “Il faut donc avancer un double geste (...): d’une part, traverser une phase de *renversement* (...) Faire droit à cette nécessité, c’est reconnaître que, dans une opposition philosophique classique, nous n’avons pas affaire à la coexistence pacifique d’un *vis-à-vis*, mais à une hiérarchie violente. Un des deux termes commande l’autre (axiologiquement, logiquement, etc.), occupe la hauteur. Déconstruire l’opposition, c’est d’abord, à un moment donné, renverser la hiérarchie” (Derrida, 1972d: 56-57).

pie para superar también en la historia de la literatura la consideración diacrónica, que hasta ahora fue la única usual. Si al cambiar la posición estética, la perspectiva de la historia de la recepción tropieza continuamente con relaciones funcionales entre la comprensión de las obras nuevas y el significado de las obras más antiguas, también ha de ser posible un corte sincrónico a través de un momento de evolución, dividir la heterogénea multiplicidad de las obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas y, de esta manera, descubrir un vasto sistema de relaciones en la literatura de un momento histórico (Jauss, 1967: 181)⁶.

Para Jauss la historicidad de la literatura se pone en evidencia en la intersección entre diacronía y sincronía. La introducción del horizonte de expectativas socava así una concepción lineal de hechos históricos. Ya no se trata de un emplazamiento de las obras sobre una escala cronológica; para cada texto debe reconstruirse el horizonte de expectativas, es decir la totalidad de lecturas posibles o efectuadas en cada época determinada: “En el caso del Romanticismo –señala como ejemplo Arnold Rothe (1978: 19), referente de la Estética de la recepción alemana– no habrá que tener en cuenta únicamente a Hugo, Vigny, Lamartine y otros, sino tratar igualmente como contemporáneos de la época a autores resucitados en ese momento o revalorizados, tales como Shakespeare, Dante, Cervantes”.

Esta empresa, de gran calibre y dificultad, puede ser viabilizada según Jauss a través dos soluciones posibles: 1) hacer la historia de la recepción de un autor o de un texto a través de las épocas; 2) limitarse a la elección de los años que marcan virajes decisivos de la historia literaria –cortes sincrónicos– y en torno a esas fechas registrar el conjunto de lecturas que representa mucho más que la producción contemporánea, para llevar luego a cabo una comparación de esos cortes sincrónicos. En este sentido, el horizonte de recepción reorganiza la historia en cada corte sincrónico y la linealidad cronológica es desestimada como posibilidad de sucesión de hechos literarios.

Bayard parece decir algo semejante cuando introduce al lector en la temporalidad de la obra posibilitando una influencia retrospectiva. Sin embargo, esta última entra en conflicto con la idea de fusión de horizontes según una fricción que podemos rastrear a lo largo de sus ensayos entre la hermenéutica y la poética (en la cual vemos incluir la retórica)⁷. Para el crítico francés, la primera sostiene la existencia de

⁶ Trabajamos aquí con la traducción de Juan Godó Costa y José Luis Gil Aristu para la edición de Península.

⁷ A esta razón, habría que agregar otro motivo que separa completamente las perspectivas de Bayard y Jauss: mientras que el primero concibe la introducción del lector a través de un marco teórico psicoanalítico (el lector es ante todo un inconsciente que lee), el segundo manifiesta una continua preocupa-

la unidad del texto y de un sentido constituido y único para todos. En el caso de la poética, la entiende como teoría de la literatura preocupada por los usos del lenguaje y sus variaciones. Si atendemos con atención, la crítica de Bayard implica un desmantelamiento de la posibilidad de la comprensión hermenéutica por la vía de la retórica. No se trata solo de la dificultad –ya advertida por la fenomenología gadameriana en la cual el propio Jausse se inscribe– de acceder a la conciencia histórica de la obra –que en última instancia podría subsumirse al diálogo hermenéutico; se involucra además la resistencia misma de la literatura al diálogo cuya consecuencia es la ilegibilidad, tan cara a la deconstrucción. Bayard arriba a esta perspectiva fundamentada en la ilegibilidad de la literatura cuando en diversos ensayos –notablemente en *Le paradoxe du menteur* a propósito de *Les liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos– advierte la imposibilidad de determinar el significado de un texto dado el modo en que los niveles literales y figurados entran en conflicto entre sí –según un análisis muy cercano a las prácticas de Paul de Man sobre *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau. Así, al diálogo hermenéutico Bayard (2002) opone un “diálogo de sordos” que se sostiene en el equívoco interpretativo al que toda comunicación se somete.

Esta diferencia establece una separación entre la fusión de horizontes y la influencia retrospectiva. Pero no justifica aún la pirueta del plagio por anticipado ni responde la crítica de Maurel-Indart que lo reduce a la introducción del lector en la escena.

Al construir una historia de la literatura por la vía de la poética, Bayard está desplazando la atención a las estructuras generales y a las posibilidades formales del lenguaje, en desmedro de los autores –quienes se ven reorganizados según un tiempo literario que no se corresponde con la cronología evenemencial. Esta diferenciación justifica el desafío de construir una nueva historia literaria que a veces significa “l’inversion de la chronologie traditionnelle” (Bayard, 2009: 110). La nueva historia literaria propuesta por Bayard es móvil –al igual que la de Jausse– en tanto siempre puede ser reescrita y reorganizada. Pero esta movilidad no se asienta sobre una distinción entre la creación y la recepción que se articularía cada vez de acuerdo a un diálogo hermenéutico: antes bien, la inscripción del sujeto de la interpretación diluye la separación y hace del acto de recepción un acto de creación ante la ilegibilidad del texto. Por ello, la inversión cronológica puede entenderse en términos de un acto de escritura del texto anterior. Lo que no podría percibirse si, como quiere Maurel-Indart (2009), redujésemos el absurdo de la influencia retrospectiva a la separación entre creación y recepción.

Bayard nos ofrece en la última parte de *Le plagiat par anticipation* algunos ejemplos de operaciones de historización que mediante ejercicios paradójicos y ficcionales ponen en cuestión los pares dicotómicos pasado/presente, creación/recepción e

ción por evitar todo psicologismo, de modo tal que reduce el papel del lector a las marcas textuales que configuran, en términos de Wolfgang Iser (1976), el “lector implícito”.

hipotexto/hipertexto. Entre ellos, podemos observar la reubicación de un autor en el panorama histórico según las características de una historia no evenemencial. Se trata del caso del escritor irlandés Laurence Sterne, quien vivió y escribió durante el siglo XVIII (historia evenemencial). No obstante, desde el punto de vista de la historia literaria y de la noción de plagio por anticipado, Bayard reubica a Sterne en la segunda mitad del siglo XX (después del *nouveau roman*, de James Joyce y de los escritores del flujo de conciencia). Resituarlo así implica una reconstrucción de su biografía, pero en un gesto que es positivo en tanto abre la posibilidad a nuevas lecturas: el autor es ubicado en otra temporalidad. Por lo tanto, la reubicación afecta la biografía del autor con la consecuencia de modificar a su vez el texto y reconfigurar la historia literaria. Para comprender cabalmente este ejercicio, resulta pertinente recordar que en *Et si les œuvres changeaient d'auteur?* (2010), encontramos una discusión sobre el concepto de autor donde se lo define como una construcción del lector que interactúa intertextualmente durante la lectura. En este sentido, la escritura de una vida posible de Laurence Sterne que fundamente de modo verosímil la reubicación temporal de su obra en la segunda mitad del siglo XX no hace otra cosa que poner en escena – mediante el recurso a la ficción y el humor – que la lectura es un acto de reescritura que incluye al propio autor en tanto texto. De nuevo, como respecto a Borges y Bergson, Bayard está subrayando respecto a Jauss la necesidad de concebir el acto de interpretación como un acto de escritura. Cuestión que se pasaría por alto si, como pretende Maurel-Indart, diésemos sentido al *plagio por anticipado* por medio de una separación entre la creación y la recepción.

3. El sujeto de la enunciación y los *fantômes*

El solapamiento de la creación y la recepción al pensar las relaciones temporales intertextuales está también presente en la teoría de la influencia de Harold Bloom, desarrollada sobre todo en *The Anxiety of Influence* de 1973 y *A Map of Misreading* de 1975.

En estos trabajos, Bloom expone la tesis de que la historia de la literatura puede verse como una historia agonística entre poetas. Cada poeta se encuentra en una situación contradictoria en tanto busca una identidad y una originalidad por las cuales batalla contra la tradición que niega e integra simultáneamente. La historia de la literatura no es una sucesión de obras y autores sino la pelea a muerte por la que cada poeta logra sobrevivir frente al peso del pasado. Es esta situación de influencia inevitable que alimenta a la vez que atenta contra la originalidad de su estética lo que da lugar a la angustia. Los mecanismos a través de los cuales el poeta lleva a cabo este proceso de rebeldía y lucha edípica contra sus precursores es el tema central de *The Anxiety of Influence*. Cada poeta debe *desleer* (*misread*), *malinterpretar* (*misunderstand*) a su precursor de modo que el *equivoco* (*misprision*) pueda dar lugar a un *desvío*, que toma seis formas diferentes a las que Bloom llama *cocientes revisionistas* (*revisionary*

ratios). Es decir, modalidades retóricas que el poeta fuerte emplea para procesar la influencia de su precursor y ubicarse en la tradición. De este modo, Bloom (1997: xxiii, el subrayado es nuestro) define la influencia de la siguiente manera: “is a metaphor, one that implicates a *matrix of relationships* –imagistic, *temporal*, spiritual, psychological– all of them ultimately defensive in their nature. What matters most (...) is that the anxiety of influence comes out of a complex act of strong *misreading*, a creative interpretation that I call poetic misprision”.

Esta definición resulta de interés para leer a Bayard. Nos detendremos específicamente en este apartado en aquello que nos permita comprender las consecuencias que tiene sobre la historia en la literatura y la teoría de la lectura. Esto es: *la influencia como una matriz de relaciones temporales*.

Concebir en este sentido la influencia supone entender la literatura como la historia de una batalla entre la tradición (el pasado) y los poetas fuertes últimos o tardíos (*belated*), según la expresión de Bloom. La diferencia entre un poeta fuerte y otro débil radica precisamente en la capacidad del primero para malinterpretar y establecer un *equivoco poético* (*creative misprision*) que le permita desviarse y crear originalmente sin abandonar la tradición. El acto de escritura poética, así, exige primero una malinterpretación, de modo que la escritura es consecuencia de la lectura.

Un poema fuerte siempre es un poema que está contra el tiempo. La angustia de la influencia de la que habla Bloom tiene que ver precisamente con una conciencia del atraso al cual el poeta solo puede responder con una tergiversación. Es decir, con una *deslectura*, con una *defensa*, en el sentido freudiano, que implica en la lucha poética el uso de tropos. Para Bloom, no se trata de una lucha entre poetas, sino más bien entre poemas. Las armas en este campo de batalla son las figuras retóricas, de manera que un *desvío* es consecuencia de la forma de usar los tropos por parte de un poeta respecto a otro.

Ahora bien, este sistema de relaciones temporales, en el que hay poetas tardíos y en el que aparece la *deslectura*, es entendido por Bloom como un acto creativo que lleva a concebir la historia mediante una reordenación cronológica. Al respecto, el crítico norteamericano es explícito en *Anatomy of Influence* cuando, al comentar el ensayo “Kafka y sus precursores”, señala que en la línea de Borges su libro abundará en ejemplos de “chronological reordering, in which a strong poet appears miraculously to have preceded his or her precursors” (Bloom, 2011: 19).

Este reordenamiento cronológico es necesario en cuanto se asume que la relación entre un poeta fuerte y su precursor involucra un acto creativo de *deslectura*, hasta el punto en el que resulta difícil establecer a quién pertenece la voz que habla en cada poema. Los cocientes revisionistas son precisamente una forma de defensa ante la angustia que produce advertir que la propia voz está ya habitada por otras:

Implicit in Longinus’s famous celebration of the sublime –
“Filled with delight and pride we believe we have created what

we have heard”— is influence anxiety. *What is my creation and what is merely heard?* This anxiety is a matter of both personal and literary identity. What is the me and the not-me? *Where do other voices end and my own begins?* The sublime conveys imaginative power and weakness at once. It transports us beyond ourselves, provoking the uncanny recognition that *one is never fully the author of one's work* one's self (Bloom, 2011: 19-20, el subrayado es nuestro).

El ominoso (*uncanny*) reconocimiento del que habla Bloom cuestiona la posibilidad de establecer límites certeros entre la voz de un poeta y otro, entre una obra y otra. Todo texto está habitado por otros. Bayard enseña, acentuando un fenómeno ya insinuado por Bloom, que esos fantasmas, que habitan el texto y ayudan a su constitución, no pertenecen necesariamente al pasado.

El crítico francés expresa esta idea a través de las nociones de *revenant* (aparecido) y *survenant* (adviniente). Estos conceptos, de difícil traducción si se quiere mantener el sentido al que alude Bayard, aparecen primeramente en *Demain est écrit* y se terminan de establecer en *Le plagiat par anticipation*, donde se formalizan con definiciones más precisas. *Revenant* representará entonces la *tradición*: “*écrivain du passé avec lequel un écrivain entretient un dialogue*”. *Survenant* será la huella del *avenir* que una interpretación *a posteriori* vendrá a identificar: “*écrivain de l'avenir avec lequel un écrivain entretient un dialogue*” (Bayard, 2009: 154).

La apelación al *fantôme*⁸ que estas nociones implican, así como la intertextualidad que suponen, señala el carácter de posesión en la escritura y atenta contra la temporalidad lineal de un texto: ¿a qué tiempo pertenece la enunciación de un texto?, ¿dónde ubicar el aquí y ahora del *yo hablo*? Puesto que ese *yo hablo* se desintegra y disemina en una pluralidad temporalmente esparcida entre las posibilidades de un futuro actualizables bajo el *après-coup* y las del pasado que hablan *a través* del texto.

Las nociones de *survenant* y *revenant* ponen en escena el problema de la creación: ¿qué es la creación si consideramos esta lógica temporal? En un temprano trabajo como *Il était deux fois Romain Gary* (1990), Bayard habla, por un lado, de la creación como *desposesión*, como *trabajo de separación*; por otro, de la creación como escritura que, en lugar de separar, indivisa “en *mélangeant les fondements de la parole*” (Bayard, 1990: 102). Por lo que, en realidad, se trata *simultáneamente* de una separación de las voces de los *fantômes* a la vez que una integración: el resultado de la lectu-

⁸ Destacamos aquí la noción de *fantôme* para advertir la diferencia con aquella de *fantasme*, que una traducción al español anularía. En efecto, no queremos aquí confundir estos dos términos cuya separación es tan importante para el psicoanálisis y, en consecuencia, para la teoría de la lectura de Bayard. Si nos detenemos aquí en la noción de *fantôme* como el espectro que habita un texto, en el trabajo que dedicamos a la temporalidad de la lectura desde la posición psicoanalítica de Bayard nos enfocaremos en el *fantasme* según su acepción freudolacanianiana. Para ver el tratamiento por parte de Bayard de esta acepción cífrase *Comment améliorer les œuvres ratées ?* (2000).

ra/escritura es finalmente un texto temporalmente paradójico, donde las voces se emplazan sin ser posible decidir de dónde proviene cada una: “la voix n’a pas de point d’origine” (Bayard, 1990: 119), dice Bayard con una resonancia barthesiana (Barthes, 1968).

A esto remite Bloom, en el final del fragmento anteriormente citado, cuando habla de una última fase en la que el poeta vive en los muertos que habitan ya en él. Se trata del sexto cociente revisionista, llamado *Apophrades*, que ofrece elementos para explicar la posibilidad de existencia del *survenant*. Este cociente describe un momento en el que el poema se expone ante el precursor de un modo en el que podemos creer que ha sido inundado por él. La similitud puede llevarnos a ver en el poeta tardío la presencia del precursor, anulando la emergencia de la singularidad del poeta. De allí el término *apophrades*, que sugiere el retornar de los muertos. Pero se trata en realidad de una situación inversa, una revisión en la que podemos advertir, en palabras de Bloom (1997: 141),

the triumph of having so stationed the precursor, in one's own work, that particular passages in his work seem to be not presages of one's own advent, but rather to be indebted to one's own achievement, and even (necessarily) to be lessened by one's greater splendor. The mighty dead return, but they return in our colors, and speaking in our voices, at least in part, at least in moments, moments that testify to our persistence, and not to their own.

De manera que aquello que parece ser un *revenant* en el poeta tardío, es en realidad un fenómeno de *survenant* en el precursor. El nuevo poeta vuelve sobre la voz del precursor, sobre sus obras, y las habita con su voz. En consecuencia, la influencia como una matriz de relaciones temporales supone que cada nuevo poeta ejerce un acto de escritura que se desvía (en sentido tropológico) del texto anterior. Pero como el último momento revisionista implica que el texto anterior (el hipotexto) se lee ahora como si quien hablara fuera la voz del texto posterior (el hipertexto) la temporalidad se ve subvertida y obliga a una reconfiguración cronológica.

Este reordenamiento cronológico depende de una interpretación del modo en que cada poeta ha usado el lenguaje. Bloom permite observar cómo en Bayard la temporalidad paradójica establecida por un *après-coup* como efecto de la interpretación es una temporalidad que se vincula al carácter retórico de las relaciones intertextuales, según la tensión entre la hermenéutica y la poética.

Por ser tropos los cocientes revisionistas, la historia de la literatura no consiste en una batalla de autores sino de variaciones retóricas. El nombre de un autor es en todo caso un modo particular en el que un uso del lenguaje se ha desviado retóricamente de su precursor. El análisis de Bloom, así, de ninguna manera apela a un estudio contextual o psicológico del autor ni se trata de una investigación de fuentes. Los

seis cocientes que describe implican, si seguimos en esto la lectura que Paul de Man (1971) hizo de *The Anxiety of Influence*, la sustitución en el cuadro temporal: una sustitución retórica en tanto solo es posible sustituir palabras.

Tanto en Bloom como en Bayard, las variaciones en el juego del lenguaje no responden a una cronología ni se sujetan a una ley de la superación: a ninguno le interesa en realidad hacer un estudio de fuentes; y la noción de influencia es pertinente en la medida en que fisura la relación de una temporalidad lineal entre poetas. Esto da lugar en Bloom a influencias de “anticipación retrospectiva” (de Man, 1971) y en Bayard al “plagio por anticipado”. Señala este último: “le grand écrivain est celui qui dispose d’un accès privilégié à la combinatoire générale du langage. Ayant l’intuition des possibles qui y demeurent inaboutis en attente d’un créateur, il est en mesure plus qu’un autre d’effectuer des coupures fondatrices avec ce qui précède et d’inventer des voies nouvelles” (de Man, 2009: 98).

La *doble temporalidad* depende así de un acto de interpretación y de un desvío retórico que produce un corte en la linealidad progrediente del texto primero y vuelve retroactivamente en una segunda temporalidad, alternado la posibilidad de una delimitación clara entre el hipotexto y el hipertexto.

Bloom enseña que cada acto poético es una escritura que proviene de una malinterpretación. Con Bayard podemos llevar esta concepción bloomiana por fuera de los entramados de lo estrictamente poético hacia una teoría general de la lectura, en la medida en que el acto de reorganización temporal depende de la recepción. Por lo tanto, lo que Bloom dice para el poeta vale para la interpretación en general. Esto se insinúa ya en el autor norteamericano cuando en *The Anxiety of Influence* proponía una crítica antitética frente a las críticas tautológicas (que repiten el poema) y las reduccionistas (donde el poema significa otra cosa que no es el poema). Así, la crítica antitética afirma que el significado de un poema solo puede ser otro poema.

Vemos aquí la necesidad de una aclaración importante de establecer y que ya sugerimos anteriormente. Bloom se interesa fundamentalmente en la relación entre dos textos literarios (hipotexto e hipertexto), siendo el segundo el resultado de una *deslectura* que el poeta tardío hace de su precursor. Bayard nos conduce a pensar más allá de esta relación dual, señalando aquello que estaba ya en Bloom bajo la figura del *apophrades* y que se acentúa con la noción de *survenant*. Esto es, la relación entre tres textos, siendo el tercero aquel que se produce como relectura del primero a luz de la operación de deslectura que ha generado el segundo. ¿Cuál sería este segundo si atendemos la teoría de la lectura que se desprende de Bayard? En el marco de lo que llamamos una *crítica retórico-deconstruccionista*, no es otro texto que lo que Bayard (2007 : 74) llama en *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?* la “biblioteca interior”: “on pourrait nommer *bibliothèque intérieure* cet ensemble de livres –sous-ensemble de la bibliothèque collective que nous habitons tous– sur lequel toute personnalité se construit et qui organise ensuite son rapport aux textes et aux autres”.

El término tiene una resonancia, a pesar de que Bayard no lo indique, que evoca la homónima noción propuesta por André Malraux en *L'homme précaire et la littérature* (1977). La biblioteca interior de Malraux pertenece, como la de Bayard, al mundo mental del lector; un mundo en el que las obras leídas habitan en una simultaneidad atemporal. Las relaciones intertextuales entre las obras (o deberíamos decir, como felizmente lo propone Joël Loehr (2010), *introtextuales*) no responden a una cronología, sino a una interacción lógica cuya consecuencia es la imposibilidad de delimitar los bordes (como sí lo permite la linealidad histórica). De allí esa poderosa metáfora propuesta por Malraux (1977: 281) al referirse a la temporalidad del arte como “un lac aux rives inconnues”.

La biblioteca interior de Bayard es en el marco de esta constelación un texto que atraviesa las relaciones entre hipotexto e hipertexto, subvirtiendo los bordes posibles. Bayard radicaliza la posición de Malraux, lleva hasta el paroxismo de la ironía ese lago sin orillas de las relaciones textuales. Esto es, para poner en evidencia, según la expresión de Derrida (1967: 434), “l’horizontalité d’une pure surface” de la matriz temporal de la textualidad.

Para entender el alcance de lo que Bayard hace en *Le plagiat par anticipation* es necesario percibir que se trata allí de una deconstrucción encuadrada en el marco de la retórica y el psicoanálisis. En otras palabras: una deconstrucción apoyada en la noción de ilegibilidad del texto y en las singulares relaciones intertextuales que se producen a partir del lector desde su biblioteca interior.

La tríada *hipotexto/hipertexto/biblioteca interior* nos permite deducir –en coherencia con la lógica detrás de Bayard– que la influencia retrospectiva deconstruye –por lo que podríamos llamar una malinterpretación retórica– los límites entre un texto y otro, conduciendo a un tipo de crítica cuya temporalidad está regida por la escritura poética del acto de lectura.

El crítico, así, se involucra en la tradición de manera semejante al poeta: también su interpretación supone una reorganización de la historia evenemencial para configurar una historia literaria. Como consecuencia, el marco de referencia del texto se ve atravesado por la lectura que fisura y reorganiza los límites temporales. La interpretación irrumpe para señalar aquello que afecta la temporalidad: *un texto está habitado por múltiples textos del pasado y del futuro*.

Esta manera de entender la temporalidad en Bayard nos lleva finalmente a identificar la *ironía* que se pone en juego en la crítica anacrónica y que impacta sobre una teoría de la lectura. En el sentido en que la concebimos a partir de Paul de Man, la ironía que observamos detrás de la crítica anacrónica, del plagio por anticipado y de la influencia retrospectiva es finalmente la alegoría de la ilegibilidad, de la indeterminación de los límites temporales del texto.

¿Cuáles son, por lo tanto, las consecuencias de la historia literaria tal como es problematizada por Bayard? ¿Cuál es la singularidad de su posición?

En primer lugar, Bayard se situaría en el espacio de un historicismo alejado de toda reconstrucción contextual y a la manera en que el propio formalismo lo pensó. Es decir, según las transformaciones formales, que en el caso del formalismo implicó poner el foco sobre los procesos sucesivos de desfamiliarización y automatización (cf. Eichenbaum, 1965). Pero vuelve a este formalismo desde una variante deconstruccionista. Esto es, según un trabajo que, mediante la ironía, pone en evidencia la ilegitimidad del texto y subvierte las posibilidades de su delimitación.

En segundo lugar, el crítico francés piensa este historicismo deconstruccionista desde una teoría orientada a la lectura que sitúa el acto de interpretación dentro de las coordenadas particulares de la biblioteca interior del lector.

Finalmente, con las nociones de plagio por anticipado, influencia retrospectiva y biblioteca interior, Bayard nos enseña –según la interpretación que hemos llevado a cabo– que todo texto está habitado por fantasmas (*fantômes*) pertenecientes a una matriz temporal que el lector escribe durante su lectura. En otras palabras, nos propone que la crítica debe estar más cerca de la poesía que de la historia.

4. A modo de conclusión

Este artículo se enmarca en una interpretación del problema de la temporalidad en la teoría de la lectura de Pierre Bayard. Consideramos que este problema contiene dos aspectos a tratar: 1) la lectura del tiempo, es decir las relaciones temporales intertextuales vinculadas a una conceptualización de la historia literaria; 2) el tiempo de la lectura, es decir las relaciones temporales intertextuales vinculadas a una conceptualización del lector como instancia psíquica. En el presente trabajo nos detuvimos en el primero de ellos.

Para ello, trabajamos sobre ensayos del autor francés donde se problematiza la relación entre el tiempo y la historia –especialmente *Le plagiat par anticipation* (2009)– y en su propuesta de una *crítica anacrónica*.

Como indicamos al inicio, nuestra interpretación de la obra del crítico francés está atravesada por la hipótesis según la cual en su discurso se cruzan e interactúan –desde un punto de vista teórico, metodológico y epistemológico– la deconstrucción y el psicoanálisis, dando lugar a lo que hemos llamado en otra oportunidad la vertiente *crítica retórico-deconstruccionista* y la vertiente del *psicoanálisis de la lectura*. En este artículo, abocado al aspecto de la lectura del tiempo, hemos podido ver operaciones ligadas a la primera de estas vertientes. A través de una *doble temporalidad* que opone historia evenemencial a historia literaria, observamos en Bayard el uso de la *teoría ficcional* como modo de establecer la *paradoja* que da lugar a procesos de *inversión* de jerarquías, como las de hipotexto/hipertexto, lectura/escritura o pasado/presente. Bayard desarrolla hipótesis ficcionales en las que plantea la intención de plagio de autores pasados sobre autores futuros, de manera que la paradoja da lugar a nociones desestabilizadoras como aquella de *influencia retrospectiva* (siguiendo una línea de pen-

samiento que agrupa los nombres de Bergson, Eliot y Borges, pero de los cuales se separa ligeramente) o de *biblioteca interior* (en resonancia con el concepto homónimo propuesto por Malraux).

Estas nociones permiten expresar que la relación entre los textos no puede pensarse en una linealidad cronológica sino que se ve determinada por la lógica del *après-coup*. En consecuencia, los límites entre un hipotexto y un hipertexto no pueden delimitarse con claridad, ni aun en el preciso acontecer de la lectura. Primero, porque cada nuevo texto literario es un desvío tropológico que surge como consecuencia de una deslectura de un texto anterior. Segundo, porque la interpretación del lector produce un reordenamiento cronológico entre esos dos textos que afecta la relación entre la obra y la historia en la que se inscribe. Finalmente, porque la lectura deja un resto de ilegibilidad que está siempre sujeto a una diferencia futura, a una intertextualidad por venir. De esta manera, el marco de referencia de un texto es difícil de cernir en cuanto los diálogos que mantiene con la historia literaria afectan la posibilidad de determinar las fronteras entre su voz y las múltiples voces de otros textos que lo habitan.

Este recorrido nos permitió advertir la dificultad del marco temporal del texto en cuanto está habitado por múltiples voces del pasado y del futuro. Pero esta confusión de voces tiene su condición de ser por la necesidad, epistemológica, de la inscripción del lector según una simultaneidad vocal establecida por su particular biblioteca interior; es decir, según el modo particular en que lee el texto a partir de lo *ya leído* y de su específico trabajo de reescritura.

El aporte de la crítica anacrónica no puede reducirse, como pretende una crítica como Maurel-Indart, a un parafraseo del precursor y una reducción del absurdo a la separación entre creación y recepción. Porque la doble temporalidad emerge como consecuencia de la inscripción del lector que es también la inscripción de una marca de escritura. Una crítica anacrónica es finalmente una demanda por un tipo de crítica que, en la línea trazada por Harold Bloom pero también por otros autores de la llamada Escuela de Yale como Geoffrey Hartman (1980), cuestione la separación entre el comentario y la literatura.

La lectura como acto de escritura es una puesta en escena de la ilegibilidad del texto, de la imposibilidad de delimitación de su marco temporal y, por lo tanto, de su sentido. Es por esta razón que hablamos de una lectura irónica en la acepción romántica del término. Es decir, como una puesta en evidencia de la imposibilidad de la comprensión, como un diferimiento constante.

La inscripción del lector en la temporalidad del texto, como hemos ya indicado, requiere finalmente considerar el involucramiento de su inconsciente. Es decir, aquello que se visibiliza a partir de un *psicoanálisis de la lectura*. Restará por lo tanto, en un trabajo a venir, completar este artículo de investigación sobre la *lectura del tiempo* con otro sobre el *tiempo de la lectura*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYARD, Pierre (1990): *Il était deux fois Romain Gary*. París, PUF.
- BAYARD, Pierre (1993): *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*. París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (1994): *Maupassant, juste avant Freud*. París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (2000): *Comment améliorer les œuvres ratées ?* París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (2004): *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (2005): *Demain est écrit*. París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (2007): *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (2009): *Le plagiat par anticipation*. París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (2010): *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (2014): *Il existe d'autres mondes*. París, Les Éditions de Minuit.
- BAYARD, Pierre (2016): *Le Titanic fera naufrage*. París, Les Éditions de Minuit.
- BERGSON, Henri (1934) [1985]: *La pensée et le mouvant*. París, PUF.
- BLOOM, Harold (1975) [2003]: *A Map of Misreading*. Nueva York, Oxford University Press.
- BLOOM, Harold (1997): *The Anxiety of Influence*. Second Edition. Nueva York y Oxford, Oxford University Press.
- BLOOM, Harold (2011): *Anatomy of Influence*. Pensilvania, Yale University Press.
- BORGES, Jorge Luis (1998): *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza.
- BRAUDEL, Fernand (1949) [1993]: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, Tome 1 : La Part du milieu*. París, Poche.
- DE MAN, Paul (1971) [2010]: *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. Second Edition. Mineápolis, University of Minnesota Press.
- DE MAN, Paul (1996): *Aesthetic Ideology*. Mineápolis, University of Minnesota Press.
- DERRIDA, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*. París, Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1972): *Positions*. París, Les Éditions de Minuit.
- DOUBROVSKY, Serge (1974): *La place de la madelaine. Écriture et fantasme chez Proust*. París, Mercure de France.
- EICHENBAUM, Boris (1965) [1978]: "La teoría del 'método formal'", in Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. de Ana María Nethol. México, Siglo XXI.
- ELIOT, Thomas Stearns (1919) [1982]: "Tradition and the Individual Talent". *Perspecta*, 19, 36-42.
- ESCOLA, Marc (2002): « Le temps de l'histoire littéraire est-il réversible? ». *Atelier. Fabula*. [Consulta en línea: http://www.fabula.org/atelier.php?Le_temps_de_l%27histoire_litt%26acute%3Braire_est%2Dil_r%26acute%3Bversible%3F;05/02/2017].
- ESCOLA, Marc (2011): « Petites querelles du Grand Siècle ». *Textuel*, 64, 37-46.

- FELMAN, Shoshana (1977): "To Open a Question". *Yale French Studies*, 55/56, 5-10.
- FREUND, Elisabeth (1987): *The Return of the Reader. Reader-response criticism*. Londres and Nueva York: Methuen.
- GARAYALDE, Nicolás (2012): "Unidad y decisión. Apuntes sobre la crítica y teoría literarias norteamericanas. Norman Holland, Stanley Fish y Paul de Man". *Cuadernos del sur*, 42, 111-132.
- GARAYALDE, Nicolás (2016): "Pierre Bayard: hacia una crítica policial". *Revista chilena de literatura*, 92, 75-98.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil.
- HARTMAN, Geoffrey (1980): *Criticism in the Wilderness*. New Heaven y Londres, Yale University Press.
- ISER, Wolfgang (1976) [1987]: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. de J. A. Gimbernat. Madrid, Taurus.
- JAUSS, Hans-Robert (1967) [2000]: *La historia de la literatura como provocación*. Trad. de Juan Godó Costa y José Luis Gil Aristu. Barcelona, Península.
- KUHN, Thomas (1962) [1971]: *La estructura de las revoluciones científicas*. Trad. de Agustín Contin. México, Fondo de Cultura Económica.
- LOEHR, Joël (2010): « Pour une histoire littéraire au rebours ». *Poétique*, 161, 37-62.
- MALRAUX, André (1962) [1977]: *L'homme précaire et la littérature*. París, Gallimard.
- MAUREL-INDART, Hélène (2009): « Le précurseur dépossédé ». *Acta Fabula*, X-2. [Consulta en línea: <http://www.fabula.org/revue/document4889.php>; 10/02/2017].
- PENNANECH, Florian (2009): « L'histoire n'existe pas ». *Acta Fabula*, X-2. [Consulta en línea: <http://www.fabula.org/acta/document4925.php>; 05/02/2017].
- PICARD, Michel (1989): *Lire le temps*. París, Les Éditions de Minuit.
- ROTHER, Arnold (1978) [1987]: "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea", in Mayoral, J.A. (comp.), *Estética de la recepción*. Trad. de José Antonio Mayoral. Madrid, Arco/Libros.
- SCHUEREWEGEN, Franc (2009): « Aux grands hommes la patrie reconnaissante. La valeur littéraire selon Bayard ». *Acta Fabula*, X-2. [Consulta en línea: <http://www.fabula.org/revue/document4912.php>; 05/02/2017].

Algunas consideraciones sobre la función de los prefacios en los relatos franceses de viaje del siglo XIX

Cristina G. de Uriarte

Universidad de La Laguna

curiarte@ull.edu.es

Resumen

Este artículo se basa en el análisis de los prefacios de un conjunto de relatos de viaje franceses del siglo XIX. Estas primeras páginas cumplen una doble función: una función informativa acerca del texto y otra persuasiva, destinada a convencer al lector. En este trabajo nos ocuparemos de los diferentes recursos estilísticos utilizados por los viajeros para alcanzar este propósito, lo que nos permitirá identificar, por ejemplo, las expectativas del lector o la evolución del género.

Palabras clave: Relatos franceses de viaje. Siglo XIX. Prefacio.

Abstract

This article is based on the analysis of the prefaces of a set of nineteenth-century French travel writing. These first pages fulfill a double function: an informative function regarding the text itself, and a persuasive one, designed to convince the reader. In this essay we will study the different stylistic resources used by travelers to achieve this purpose, which will allow us to identify, for example, readers expectations or the evolution of the genre.

Key words: French travel writing. The XIX century. Preface.

Résumé

Cet article est basé sur l'analyse des préfaces d'un ensemble de récits de voyage français du XIX^e siècle. Ces premières pages ont une double fonction : une fonction informative à propos du texte et une autre persuasive, destinée à convaincre le lecteur. Dans cet article nous allons aborder les différents procédés stylistiques utilisés par les voyageurs afin d'atteindre cet objectif, ce qui va nous permettre d'identifier, par exemple, les attentes du lecteur ou l'évolution du genre.

Mots clé: Récits de voyage français. XIX^e siècle. Préface.

La relation d'un voyage peut être considérée comme un roman dont le lecteur lui-même est le héros. Il s'embarque avec le voyageur, il voit par ses yeux, il partage toutes ses sensations, ses privations, ses plaisirs, ses dangers. Quel est celui de nous qui reste froid et insensible au récit des périls qui entourent les navigateurs, et qui ne retrouve pas de nouvelles émotions dans le tableau qu'ils nous retracent des mœurs étranges de ces peuples, aussi éloignés de nous par l'espace que par la civilisation ? (Lafond, 1840: 9).

Estas palabras, extraídas de la introducción del volumen en el que el capitán de la marina mercante Gabriel Lafond recuerda sus numerosos viajes realizados entre 1818 y 1833, son representativas desde una doble perspectiva. No solo reflejan qué se entiende por relato de viajes en el siglo XIX, sino que además ponen de relieve una de las funciones esenciales del prefacio, esto es, captar el interés del lector y guiarle en la lectura. Viajero y lector van, por tanto, de la mano en la experiencia del descubrimiento de nuevas sensaciones y formas de vida. Viajar es sinónimo de aprendizaje, emoción, aventura y fascinación.

Entre el viaje narrado, fruto de una experiencia íntima e individual, y el mundo exterior, representado por la figura del lector, el prólogo o prefacio sirve de nexo. O, dicho de otro modo, es el elemento cohesionador entre un espacio textual discontinuo y fragmentado¹ y una realidad compleja e inabarcable en su totalidad. A través de él el relator no se limita exclusivamente a informar sobre cuestiones históricas o científicas, sino que pretende, además, gustar a aquellos lectores interesados en otros aspectos curiosos o exóticos procedentes de lugares lejanos, estableciendo así lo que Ouellet (1990: 185) denomina *pacte viatique* y Berchet (1994: 15), *pacte de lecture*².

La mayor parte de los relatos de viaje cuenta con prefacios –agrupamos bajo este término los distintos *avis*, *avant-propos*, *introduction*, *prologue* o *notice* que, aunque con matices, cumplen funciones similares–, puesto que su redacción y publicación conlleva respetar una estructura que los identifica y los hace fácilmente reconocibles. Este discurso preliminar, elaborado por lo general por el propio viajero³, cum-

¹ Este rasgo distintivo del relato de viajes ha sido analizado por diversos autores que han definido el discurso como *collage* (Pasquali, 1994: 135) o *marqueterie* y *montage* (Antoine, 1997: 71 y 154).

² Sobre los prefacios en los relatos de viaje, puede consultarse, además del estudio de Berchet (1994), cuya lectura ha inspirado este trabajo, Guentner (1997: 40-63). Para más información sobre los tipos de prefacios y sus funciones véase, en especial, Genette (1987).

³ Aunque mucho menos frecuentes, hay relatos sin prólogo. Otras veces, como sucede con alguno de los textos de nuestro corpus, el prefacio es obra del editor. En estos casos el prefacio desempeña la misma función.

ple con dos funciones básicas: una función informativa acerca de la narración del desplazamiento y otra, ya mencionada, esencialmente persuasiva o argumentativa, destinada a captar y retener el interés del lector. Es el lugar en el que se incide en el poco cuidado otorgado a la composición y estilo del relato, pues cualquier vestigio de elaboración propicia la sospecha de la reescritura⁴ y, en consecuencia, de la falta de veracidad de un testimonio que se pretende verídico y espontáneo. Cuando el prologoista es, además, científico la insistencia en la importancia de los estudios realizados y su contribución al progreso del conocimiento son argumentos habituales que, con frecuencia, se completan con los resultados de viajeros anteriores, la mención de fuentes o el reconocimiento a personas –célebres y anónimas– e instituciones que han participado en la elaboración del libro.

La referencia aquí a Genette (1987: 7) resulta imprescindible y, concretamente, a la conocida cita en la que expone la función principal del paratexto:

Mais ce texte, [l'œuvre littéraire] se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation [...].

En efecto, el prefacio⁵, junto con el resto de los elementos paratextuales, constituye el primer contacto del lector con el documento impreso. Es el momento en el que se elaboran las hipótesis sobre la naturaleza de la información y su contenido, que se van reformulando a medida que avanza la lectura. Pero es, igualmente, el lugar privilegiado donde el relator establece el diálogo con el lector, indicándole los motivos por los que debe leer la obra y orientándole en su interpretación. Este propósito supone, primero, identificar al receptor –tanto al deseado como al que se quiere evitar– para después proporcionarle la información necesaria relativa al origen y desarrollo del viaje y su publicación. Dado que es en estos espacios liminares donde el autor puede expresarse más libremente, aprovecha para, entre otras cosas, matizar y explicar su discurso o hacer públicas justificaciones y reivindicaciones. Como veremos a continuación, el cronista añade una serie de consignas –por ejemplo, cuando apela a la benevolencia del público para minimizar errores o lagunas del contenido– con las que

⁴ Para más información sobre este aspecto, remitimos a Oliver *et al.* (2007) y Racault (1986).

⁵ Genette (1987: 166-167) vincula su origen, en tanto que discurso paratextual separado del texto, con el del texto impreso, si bien en las primeras líneas de muchas obras podemos encontrar una suerte de “prefacios integrados”.

no solo se anticipa a las posibles críticas, sino que también condiciona, de manera inevitable, la lectura.

La literatura de viajes del siglo XIX ofrece un particular atractivo, pues comprende, además de relatos de marcado carácter científico –fruto de ambiciosas campañas de exploración–, textos en los que la preocupación literaria y la expresión subjetiva de la experiencia viajera ocupan un lugar destacado. Todos ellos comparten, no obstante, una idéntica necesidad por parte de su autor de justificar y explicar el trabajo que se dispone a dar a conocer. Partiendo de un conjunto heterogéneo de relatos de viaje franceses decimonónicos nos interesaremos por los diferentes recursos retóricos empleados en los prefacios. Su lectura detenida nos permitirá comprobar cuáles son los argumentos mayoritariamente esgrimidos de valorización del texto, que hemos agrupado en diferentes epígrafes, además de identificar, a través de estas mismas estrategias, las expectativas del lector.

Comenzamos nuestro estudio recordando el papel fundamental que desempeña la ubicación del prólogo –al comienzo de la obra y, sin embargo, posterior a ella– junto con el convencimiento de que su lectura, previa a la del texto, va a llevarse a cabo; de lo contrario, sus objetivos carecerían de sentido. Y es aquí donde reside el principal inconveniente del prefacio, pues, como señala Genette (1987: 240), establece una forma de comunicación desigual al proponer al lector una interpretación de un texto que desconoce aún.

1. Aclaraciones y justificaciones

Buena parte de las explicaciones que figuran en estas páginas hacen referencia a la composición del relato y a los cambios introducidos en el texto original. Estas modificaciones suelen consistir en la inclusión de materiales diversos (glosarios, ilustraciones, notas...) que completan la información y encuentran su justificación en el interés del lector. El conde de Castelnau, responsable de una de las expediciones científicas más importantes –y desconocidas– en América del Sur, detalla en la extensa introducción del primer volumen⁶ las observaciones efectuadas, y perdidas en el transcurso de la expedición⁷, fruto de cuatro años de trabajo. Informa al lector de que en su lugar encontrará el material que pudo salvarse, la documentación que el mismo Castelnau había enviado a su familia, los informes elaborados a los diferentes minis-

⁶ El editor aclara en el prefacio que las circunstancias políticas retrasaron la publicación de la obra, por lo que Castelnau regresó a América como cónsul de Francia. Desde allí envió el relato, que fue revisado por un amigo de la infancia y un naturalista de la expedición. Sobre el detalle de esta empresa, véase Bajon (1995).

⁷ Después de ser abandonados en medio de la noche por los guías, Castelnau decide enviar a Lima a D'Osery para poner a resguardo los documentos y los instrumentos. Unos meses más tarde los guías asesinan a D'Osery. Con su muerte desaparece una parte importante de los resultados, además del diario oficial de la campaña y su diario personal (1850: 20).

tros y los escritos personales de algunos miembros de la tripulación: el diario del botánico Weddell, el del zoólogo Deville y las anotaciones enviadas por el ingeniero D'Osery a su padre (Castelnau, 1850: 22)⁸. Aunque no es habitual encontrar un relato de viajes dentro de otro, sí lo son los argumentos relativos a la insistencia de terceras personas en que determinado diario vea la luz. Después de la página de portada de la obra de Castelnau figura el arriba mencionado diario de Weddell, *Voyage dans le sud de la Bolivie*, que abandona la campaña para dedicarse a la investigación. En su prefacio aclara que no estaba prevista la publicación de su testimonio, pero que finalmente, y a pesar del poco tiempo disponible, se llevó a cabo por deseo de Castelnau (1850: V), quien le propuso también revisarlo y completarlo.

Menos frecuente es el procedimiento inverso. El barón de Bougainville (1837: VII) anuncia en su *Journal* que dado el tiempo transcurrido –diez años– desde la realización del viaje hasta su publicación, ha decidido conservar la información relativa a la parte náutica –“la seule qui puisse servir à quelque chose”– y desechar las anotaciones sobre los lugares visitados, al no constituir novedad alguna.

Razones de distinta índole mueven a Charpenne (1836: III-IV), que encabeza una expedición con fines colonizadores en México, a tomar la palabra para denunciar la causa de la muerte de 400 hombres en aquel país. Aunque declara su convencimiento de que no se actuó de manera intencionada, acusa directamente a quienes transmitieron afirmaciones sesgadas y omitieron la referencia a la extrema insalubridad de algunas zonas, origen de la tragedia.

Dumont d'Urville (1842: III), por su parte, explica que, siguiendo el criterio de personas cualificadas, en lugar de fusionar en su narración los diferentes diarios de sus compañeros de viaje, ha decidido reproducirlos en su integridad en forma de apéndices. Adelantándose a las posibles críticas acerca de la repetición de contenidos, subraya el interés que puede ofrecer al lector la multiplicidad de puntos de vista.

En otras ocasiones, cuando se trata de nuevas ediciones o segundas partes los prólogos son, en realidad, una respuesta a la reacción del público. En estos casos es cuando el difícil equilibrio entre el gusto del lector y el punto de vista del escritor se hace más patente. Una buena muestra de ello nos la proporciona el *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand⁹. Publicado por primera vez en febrero de 1811, dos meses después vio la luz un texto muy similar con un *Avis sur cette seconde édition*. En abril de 1812 aparece una tercera edición, corregida, con un nuevo prefacio –que

⁸ Más adelante, Castelnau (1850: 30-31) señala otros añadidos como glosarios, documentación sobre los últimos terremotos en la costa de Perú o algunas observaciones mineralógicas.

⁹ Este texto marca un hito en la evolución de la literatura de viajes, que alcanzará un prestigio literario sin precedentes. Antoine (1997: 37-42) o Guyot y Le Huenen (2006: 15-34) son algunos de los estudiosos que analizan la relevancia del prefacio del *Itinéraire* de Chateaubriand y su contribución a la redefinición del género.

modificará ligeramente con motivo de la edición de sus obras completas en 1826– en el que el novelista confiesa que ha revisado escrupulosamente el estilo y ha escuchado los consejos de la crítica, remite al lector al primer prefacio y expresa su malestar en una nota:

Au reste, je ne sais pourquoi je m'attache si sérieusement à me justifier sur quelques points d'érudition ; il est très bon, sans doute, que je ne me sois pas trompé ; mais quand cela me serait arrivé, on n'aurait encore rien à me dire : j'ai déclaré que je n'avais aucune prétention, ni comme savant, ni même comme voyageur. Mon *Itinéraire* est la course rapide d'un homme qui va voir le ciel, la terre et l'eau, et qui revient à ses foyers avec quelques images nouvelles dans la tête, et quelques sentiments de plus dans le cœur : qu'on lise attentivement ma première Préface, et qu'on ne me demande pas ce que je n'ai pu ni voulu donner. Après tout, cependant, je réponds de l'exactitude des faits. J'ai peut-être commis quelques erreurs de mémoire, mais je crois pouvoir dire que je ne suis tombé dans aucune faute essentielle (Chateaubriand, 2005: 64).

En un tono más sosegado el experimentado cronista y viajero Dumont d'Urville (1842: II) ejerce la autocrítica cuando anuncia que en el *Voyage au Pôle Sud* va a ser más sobrio en el uso de tecnicismos y descripciones náuticas que en su relación anterior¹⁰.

2. Novedad y veracidad

En el periodo que nos ocupa el relato de viajes se inscribe en una larga tradición en la que muchas de las informaciones que contiene forman parte de un fondo universal de sobra conocido por un lector familiarizado con esta forma de escritura. Condicionado por un mundo en el que apenas quedan lugares por explorar, el viajero evita repetir lo que otros ya han dicho antes y centra sus esfuerzos en subrayar la singularidad de su testimonio. En definitiva, como sostiene Weber (2004: 43), el relato de viajes científico del siglo XIX debe, más que nunca, defender su originalidad y novedad. Esta novedad puede ser entendida de dos maneras: una meramente objetiva, informativa, y otra que encuentra su razón de ser en la expresión del lado íntimo y personal del viajero. Mientras Laffitte (1876: 7) insiste en que es la duración de su estancia –tres años– en Dahomey lo que le diferencia de sus predecesores y, al mismo tiempo, garantiza el rigor de sus informaciones; Billiard (1822: V-VI) afirma que su único objetivo es reflejar las nuevas sensaciones experimentadas:

¹⁰ Hace referencia al viaje de circunnavegación que, bajo su mando, se realizó entre 1826 y 1829 (Dumont d'Urville, 1830).

[...] je prie le lecteur de ne pas attendre de moi tout ce qu'on exige ordinairement d'un voyageur. Trouvant inutile de répéter ce que d'autres ont déjà dit, j'ai cherché seulement à exprimer les sensations nouvelles que j'ai éprouvées. [...] Le reproche qui me serait le plus pénible serait celui de n'avoir pas dit la vérité.

Este aspecto, el protagonismo que adquieren el viajero y sus emociones y que desarrollamos más adelante, constituye una de las características esenciales del relato decimonónico.

Originalidad, por tanto, de la narración, pero, también, veracidad. Los viajeros luchan contra la acusación de mentirosos –que arrastran desde la Antigüedad y que refleja la máxima “À beau mentir qui vient de loin”¹¹– reivindicando en los prefacios su espontaneidad y sinceridad a través de la descripción simple, exacta y fiel de lo visto. A este respecto, recordemos que tan antiguas como estos reproches de fabulación son las aseveraciones de veracidad, frecuentes ya en los prólogos de los primeros relatos de viajes y que se refuerzan con la utilización del testimonio personal como garantía de verdad (Carmona, 2002: 335). En referencia al relato del siglo XVII, Requemora-Gros (2012: 62) señala que su escritura es, en primer lugar, una empresa retórica y el escritor, profano o no, se servirá de diferentes recursos con objeto de persuadir al lector de la autenticidad de lo narrado: “Le terme de *vérité* est si fréquent qu’il finit par synthétiser toute une esthétique du voyage allant contre les tentations de *l’ornatus* rhétorique, du faux et de l’imaginaire”. Los ejemplos en nuestros textos son numerosos. Sirvan de muestra las palabras del abate Laffitte (1876: 8) –“C’est le fruit de mes observations de chaque jour que je livre aujourd’hui à la publicité”– en las que alude a la coincidencia del tiempo del viaje y de la escritura como prueba de sinceridad, o las de Jacques Arago¹² (1839: I) cuando afirma: “Ce ne sont pas seulement ici des souvenirs [...], c’est encore la rigoureuse exactitude des détails, la nuance des couleurs ; c’est le passé avec tous ses incidents de chaque jour, de chaque heure”.

¹¹ Además de los prefacios, los títulos de los relatos de viaje, en ocasiones excesivamente descriptivos, la dedicatoria al monarca, al heredero al trono o a la patria constituyen lo que Moureau (2005: 77) denomina “pararrayos” ideal frente a las sospechas de engaño. Por lo que respecta al proverbio, alude a un recurso habitual, esto es, el embellecimiento del relato con elementos maravillosos, justificado con el argumento de que evita que el lector considere el texto aburrido y sin interés. Al igual que los testimonios de falsos viajeros que se limitan a reproducir lo que otros han afirmado, este procedimiento es duramente criticado, pues, entre otras cosas, contribuye a la propagación de falsas creencias y mentiras heredadas. A este respecto, son sobradamente conocidas las palabras de Bougainville (1997: 19), viajero ilustrado por excelencia, con las que concluye el discurso preliminar de su circunnavegación y que siguen estando vigentes mucho tiempo después: “Je suis voyageur et marin : c’est-à-dire un menteur et un imbécile”.

¹² Ciego desde 1837, el autor realiza esta afirmación en su crónica relativa a la vuelta al mundo realizada entre 1817 y 1820 en la que participó en calidad de dibujante y a la ya había dedicado una primera relación de carácter epistolar publicada en 1822, que también hemos utilizado en este trabajo.

Aunque, probablemente por la relevancia de su autor, las más célebres de este periodo son las de Chateaubriand (2005: X-XI), que reproducimos a continuación, no sin antes señalar que encontramos esta misma idea ya en Heródoto y, mucho después, en el abate Prévost:

Un voyageur est une espèce d'historien : son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire ; il ne doit rien inventer, mais aussi il ne doit rien omettre ; et quelles que soient ses opinions particulières, elles ne doivent jamais l'aveugler au point de taire ou de dénaturer la vérité.

Así pues, no cabe duda alguna de la naturaleza del compromiso del viajero, testigo ocular de lo contado. La mejor manera de convencer a un lector que, en ocasiones, podría sentir la tentación de cuestionar determinadas afirmaciones es asegurando que se trata de un testimonio de primera mano, de ahí la profusión de verbos conjugados en primera persona, como por ejemplo, *j'ai visité, je me suis essayé à reproduire, je ferai connaître, je montrerai, j'ai vécu, j'ai été témoin, j'examinerai, o je rendrai compte*, entre otros. Otro procedimiento usual para reforzar la credibilidad es la mención a obras y autores de prestigio —que, al igual que sucede en la construcción retórica tradicional, legitiman el discurso—, a amigos y compañeros de viaje o a otras expediciones, anteriores o en preparación: “[...] ce récit va du reste être contrôlé par l'expédition française qui reprend très prochainement l'œuvre commencée par nous dans l'Afrique équatoriale”¹³ (Compiègne, 1875: 3). Otras veces, como sucede en el caso de Joachim Buléon (1896: 5)¹⁴, la experiencia del viaje convertida en discurso, presentado como verídico aunque no sea comprobable, es, por sí misma, garantía suficiente: “On trouvera dans les pages qu'on va lire, le tableau simple et loyal de la vie d'un missionnaire catholique”. Es importante señalar aquí que, si bien es verdad que los lectores podrían comprobar la veracidad de los textos confrontándolos entre ellos, no podemos olvidar que, con frecuencia, se considera cierto lo conocido, mientras que lo distinto y lo nuevo se suelen integrar con más facilidad en la esfera de lo maravilloso.

Ahora bien, aun cuando abundan las afirmaciones del tipo “ce n'est pas un roman que j'écris; c'est un compte-rendu exact de tout ce que j'ai vu, de tout ce que j'ai éprouvé” (Lafond, 1840: 14) está fuera de toda duda que ver y sentir son acciones esencialmente individuales. Así, tras afirmar que la veracidad debe dominar el relato, este mismo explorador reconoce que alcanzarla no es tarea fácil, pues para poder percibir las mismas emociones y valorar la realidad de idéntica forma sería necesario que los viajeros compartieran características similares. Dado que esto es imposible, el cro-

¹³ El autor alude al primero de los viajes de Brazza a África (Neuville y Bréard, 1884).

¹⁴ El relato de este misionero está precedido de un breve *avant-propos*, de una página, redactado por el editor.

nista únicamente puede ver y contar desde su experiencia, lo que explica la existencia de textos muy dispares (Lafond, 1840: 11).

3. La cuestión del estilo

Esta búsqueda de la verdad solo tiene sentido si es, al mismo tiempo, útil. Una vez más, los ejemplos de nuestro corpus son abundantes. El botánico Charles Gaudichaud¹⁵ (1826: V) cuenta cómo pudo salvar unas 2500 plantas varios días después de que se inundara la bodega del barco en el que viajaba, cerca de las Malvinas. Confiesa su pretensión de ser útil a la ciencia y expresa su agradecimiento al dibujante y al resto de los científicos que le ayudaron en sus investigaciones y clasificaciones: “une coopération aussi distinguée sera sûrement remarquée des naturalistes, puisqu’elle assure à cette partie de mon ouvrage un degré de perfection auquel je ne me fusse jamais flatté d’atteindre” (Gaudichaud, 1826: VII). La enfermedad, la miseria y los peligros padecidos durante los dos años que duró la experiencia en África ecuatorial no fueron obstáculo tampoco para que la campaña del marqués de Compiègne (1875: 2) obtuviera unos resultados que superaron con creces los de las otras tres expediciones, británicas y alemanas, llevadas a cabo al mismo tiempo y dotadas con mayores medios económicos:

Au point de vue de l’histoire naturelle, nos travaux n’ont pas été sans importance, puisque nous avons pu expédier à notre correspondant, M.A. Bouvier, cent cinquante mammifères, dont cinq grands gorilles, des chimpanzés, koolokamba, etc. et plus de douze cents oiseaux appartenant pour la plupart à des espèces rares et peu connues.

En la misma línea el capitán Duhaut-Cilly (1834: 1-2) al inicio de su prefacio reconoce: “Toute mon ambition se réduit à être utile à ceux qui me suivront sur les côtes éloignées dont la description fait le principal objet de ce récit”. Y el barón de Bougainville (1837: VII) justifica la existencia de notas en su texto con un argumento similar.

Junto al propósito utilitario figura el deseo de agradar. El relato debe ser de lectura fácil y accesible a un público amplio que busca en sus páginas información y entretenimiento –“par-dessus tout il [le narrateur] doit s’appliquer à amuser et à instruire” (Lafond, 1840: 12). De ahí la preocupación que expresan algunos autores

¹⁵ Gaudichaud es el responsable del volumen de botánica, incluidas las ilustraciones, de la campaña de circunnavegación que, bajo el mando del capitán Louis de Freycinet, fue publicada en 13 tomos entre 1824 y 1844. Además de diferentes estudios, es autor del volumen de historia natural del *Voyage autour du monde exécuté pendant les années 1836 et 1837 sur la corvette La Bonite commandé par M. Vaillant*. Paris, Arthus Bertrand, [ca 1850]. Para más información sobre este naturalista, véase Courcou (1999).

cuando deben describir la monótona travesía por mar o la decisión de suprimir, por ejemplo, determinados detalles náuticos que harían engorrosa la lectura.

Aunque desde el siglo XVI el precepto horaciano *utile dulci*¹⁶ está presente en la literatura de viajes, es en el siglo XVIII cuando *dulci* implica por primera vez un placer literario. De este periodo el siglo XIX hereda, en palabras de Guentner (1997: 60), la idea según la cual el estilo, la organización del relato y el interés de los episodios proporcionan al lector un placer similar al que aporta la literatura. Como esta misma autora señala, conviene recordar que hasta el siglo XIX los relatores son viajeros que escriben, pues, a excepción de Bernardin de Saint-Pierre, ningún escritor consagrado había redactado hasta entonces un relato de viajes.

La preocupación acerca del estilo será, por tanto, una constante en los prefacios desde el siglo XVI, un periodo en el que predomina la idea de que el interés del relato no reside en su elaboración formal, lo que no es obstáculo para que las justificaciones de los viajeros acerca de la falta de ambición literaria sean, por otro lado, frecuentes. Mientras algunos autores asocian sencillez con veracidad; otros, por el contrario, ven en la expresión poco elaborada una muestra de negligencia que puede decepcionar al lector. Los viajeros del siglo XVII coinciden en su mayoría en la búsqueda de una escritura sencilla y natural y advierten en sus prefacios que el libro que el lector tiene entre sus manos no es una obra literaria. Dos siglos después Compiègne (1875: 3) se expresa de forma similar:

Le livre que j'offre au public est en quelque sorte la transcription littérale des notes que j'ai écrites jour par jour sur mon calepin de voyage ; le style s'en ressentira parfois, mais je compte sur toute l'indulgence du lecteur en raison de l'extrême sincérité du récit.

Estas palabras ilustran la creencia en la estrecha relación entre espontaneidad y autenticidad, opinión que también defienden Dumont d'Urville (1842: II) –“Sans doute, dans les ouvrages d'imagination, le talent de l'auteur, l'éclat du style et l'élégance des expressions en font le charme principal. Mais ces qualités perdent beaucoup de ce mérite dans un ouvrage où le fond doit être tout et la forme presque rien”– y Le Vayer (1854: IV) –“Je n'adopterai point la forme du récit ; je laisserai à mes notes, recueillies chaque jour sous l'impression même des objets et à une époque déjà éloignée de moi, leur caractère descriptif”. En realidad, cuando los autores afirman que no se trata de un texto elaborado y que en su lugar publican las notas y las impresiones escritas sobre el terreno no solo están subrayando el carácter discontinuo del relato al que aludíamos al principio de este trabajo, sino que ponen de manifiesto su conocimiento de las reglas que rigen la escritura del viaje: “Ces souvenirs de chaque heure, tels qu'ils se présentaient à moi, sous la Ligne ou près du Pôle Sud, je

¹⁶ Sobre esta cuestión, véase Guentner (1995).

les ai laissés dans leur ensemble, quelquefois confus et sans transitions, ce qui est le propre du journal” (Beauvoir, 1878: 3).

Para muchos estudiosos estas manifestaciones acerca de la sencillez estilística son, por el contrario, una buena muestra de la preocupación estética subyacente y un claro ejemplo del recurso a la *captatio benevolentiae* que Chateaubriand (2005: 55-56) utiliza de un modo totalmente diferente, pero con idéntico fin, esto es, conseguir la complicidad del lector: “on auroit tort de penser que je livre au jour un ouvrage qui ne m’a coûté ni soins, ni recherches, ni travail : on verra que j’ai scrupuleusement rempli mes devoirs d’écrivain”.

Otra estrategia recurrente consiste en rebajar el valor de la obra poniendo de relieve la difícil situación que supone para el viajero someterse a la dura censura de la crítica, haciendo alarde de una falsa humildad, pues confiesa carecer de dotes literarias o estudios, aunque pueda citar con facilidad autores clásicos. Así, a la juventud del conde de Beauvoir (1878: 3) se une el hecho de que la redacción del diario de su viaje alrededor del mundo estaba destinada únicamente a sus padres y no a su publicación. Y Lafond (1840: 12) apela en diferentes ocasiones a la indulgencia del lector y confía en que su obra “ne sera pas entièrement inutile au progrès des sciences géographiques”. A pesar de la reiterada insistencia en argumentos de este tipo –reforzados con el empleo de estructuras negativas o restrictivas–, es evidente que el cronista se está sirviendo de la estrategia de la modestia y no debemos creer en ninguna espontaneidad creadora frente al peso de la retórica y al arte de la persuasión. Lo mismo sucede con el *topos* de la “transparencia del discurso” –la palabra traduce lo que la mirada ve– como prueba de la sinceridad del relator, que encuentra su justificación en la utilidad. Sin embargo, como apunta Le Huenen (2015: 29), el principio de escritura del viaje se rige por una contradicción, ya que la descripción de lo nuevo se lleva a cabo mediante la analogía y lo diferente se explica con lo conocido.

En suma, en lugar de definirse de forma positiva, el relato del XIX se esfuerza en mostrar su inferioridad y su incapacidad para estar a la altura de un modelo que declara inaccesible. Esta preocupación constante por el estilo en los prefacios de los libros de viaje de todas las épocas la sintetiza Guentner (1997: 49) de la siguiente manera:

Si les préfaciers au XVI^e siècle hésitent à propos du style souhaitable pour un récit de voyage, et si les préfaciers du XVII^e siècle prônent presque à l’unanimité un style dépouillé, ceux du XVIII^e vont critiquer l’écrivain qui répugne aux retouches. Petit à petit on voit apparaître dans le discours traitant du récit de voyage des références au style et à la forme qui constituent des éléments d’une poétique littéraire.

4. Protagonismo del “yo”

Je prie donc le lecteur de regarder cet Itinéraire, moins comme un Voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie. Je ne marche point sur les traces des Chardin, des Tavernier, des Chandler, des Mungo-Park, des Humboldt : je n'ai point la prétention d'avoir connu des peuples chez lesquels je n'ai fait que passer [...] c'est l'homme beaucoup plus que l'auteur que l'on verra partout ; je parle éternellement de moi.

Las palabras de Chateaubriand (2005: 55-56) en el prefacio de la primera edición del *Itinéraire* ilustran el cambio experimentado en la relación entre viaje y viajero en el siglo XIX. No en vano recordemos que este volumen es considerado un texto fundador del viaje romántico, aunque Berchet (2005: 21), en el estudio que precede el *Itinéraire* en la edición que utilizamos, sostiene que se trata, en realidad, de una autobiografía. Bien es cierto que uno de los rasgos que caracteriza al relato de viajes es el empleo de la primera persona, pues el viajero es al mismo tiempo narrador de su experiencia. Tradicionalmente el relator se situaba detrás de la realidad descrita y solo ocupaba el primer plano para certificar lo visto, ser testigo de lo narrado. El foco de atención lo constituía, por tanto, lo explicado, lo contado. Sin embargo, en el siglo XIX –como podemos ver en la última parte de la cita, “c'est l'homme beaucoup plus que l'auteur que l'on verra partout ; je parle éternellement de moi”– el foco de atención se desplaza del espacio observado al viajero, que se convierte en una persona perfectamente reconocible, provista de una realidad concreta. El texto ya no es la consecuencia de un viaje, sino su motor (Le Huenen, 2015: 97).

Aunque el “yo” sensible que experimenta emociones surgidas de la observación de las cosas aparece a finales de la Ilustración, paulatinamente el relator deja de ser un mero transmisor de conocimientos, de forma que a finales de la centuria siguiente ya no escribe para otros, sino para sí mismo. Más que un viajero informado es un ser humano que padece –y comparte con el lector– las penalidades del viaje y su consiguiente deterioro físico, con los que justifica, dicho sea de paso, los defectos del relato, toda vez que resalta el carácter espontáneo y auténtico del texto.

Le lecteur aura une idée des privations et des souffrances endurées par nous dans cette expédition lorsqu'il saura que pendant plus de dix-huit mois, sous un des plus mauvais climats du monde, nous sommes restés sans boire autre chose que de l'eau, sans manger de pain, de légumes, ou de viande autre que celle du gibier tué par nous, de quelques poules, et de quelques boîtes de conserves ; que durant ce temps nous avons en moyenne de trois jours par semaine la fièvre du pays, qui est précédée par des vomissements violents, et absorbé 750 grammes de quinine ; que pendant les six derniers mois nous avons dû marcher nu-pieds, et que dans les semaines qui ont

suiwi notre défaite par les cannibales, nous n'avons jamais pu, mon compagnon et moi, fermer l'œil ensemble, l'insubordination de nos hommes nécessitant une surveillance constante [...] (Compiègne, 1875: 4-5).

El viajero decimonónico insiste, así pues, en el detalle vivido, que refleja la veracidad tantas veces reivindicada. Insistir en el protagonismo de la mirada del viajero será, además, la única forma de evitar la repetición. El escenario es el mismo, pero la mirada es única, singular. Aunque ya desde el título el *Itinéraire* anuncia un relato de viajes, Chateaubriand insiste en diferentes ocasiones en que su obra no puede catalogarse como tal. No solo establece distancias respecto a viajeros de renombre y se ampara en el argumento de la escritura de unas memorias no destinadas a la publicación, sino que afirma que el motivo del viaje no es otro que buscar inspiración para su novela *Les Martyrs*.

Si una de las razones del éxito de esta forma de escritura en el periodo que nos ocupa es la posibilidad de expresar la intimidad y la subjetividad, relegadas hasta entonces a la poesía, la llegada de la fotografía transformará radicalmente la relación entre palabra e imagen, convirtiéndose en una de las principales razones de la pérdida de interés por esta forma de escritura (cf. Guentner, 1996).

5. El lector

Como apunta Todorov (1978: 51), la reflexión sobre un género ofrece al mismo tiempo “modèles d'écriture” para los autores y “horizons d'attente” para los lectores. Una de las ideas principales sobre las que se articula la teoría de la recepción es el papel primordial que ocupa el lector. Sus expectativas ante una obra están claramente influenciadas por su experiencia con textos anteriores, de tal manera que toda obra establece un vínculo –bien sea de continuidad, bien de ruptura– con respecto a una tradición preexistente.

Recordemos que una de las funciones esenciales del prefacio consiste en asegurar una correcta lectura del texto. Para ello resulta imprescindible identificar al destinatario –e incluso, elegirlo– y buscar su complicidad dirigiéndose a él de diferentes maneras, especialmente con el empleo del vocativo y el imperativo. De esta forma, el cronista va más allá de la simple preocupación estilística, antes comentada, y añade la preocupación por la composición del relato y su escritura, que organiza en función del destinatario. Mientras el barón de Bougainville (1837: VII-VIII) selecciona sin ambages al lector de su diario de navegación, esto es, alguien familiarizado con la navegación: “D'après cet exposé, on voit que la relation du voyage de *La Thétis* et de *L'Espérance* aura bien peu d'attrait pour les gens du monde, et j'ai cru leur devoir cet avertissement, pour n'en point mériter de reproche si la fantaisie leur prend d'ouvrir ce volume”; Billiard (1822: VI), por su parte, se muestra partidario de facilitar la lectura con el fin de que sea más eficaz: “Quand on voyage, il faut, ce me semble, ré-

pandre quelques fleurs sur sa route pour la rendre moins rude à ceux qu'on y voudrait engager ; je désire que l'on arrive sans fatigue et avec quelque intérêt à la partie la plus sérieuse et la plus importante de mon livre". Y Lafond (1840: 9-10) reconoce la posibilidad de leer el relato como si se tratara de ficción:

Les catastrophes ont surtout un puissant attrait pour une classe nombreuse de lecteurs; les naufrages, les merveilleuses aventures des voyageurs délaissés dans des îles désertes ou sur des plages inconnues, ont toujours une source féconde de vives impressions ; et l'on est fort indulgent pour la fidélité, si le narrateur possède l'heureux don de plaire et d'attacher.

En otras ocasiones, el cronista contempla la posibilidad de un público heterogéneo, como sucede en el caso de Chateaubriand (2005: 56) quien, además de reconocer la existencia de varios tipos de lectores, pone de relieve el carácter fragmentario del texto:

J'ai dû souvent passer des réflexions les plus graves aux récits les plus familiers : tantôt m'abandonnant à mes rêveries sur les ruines de la Grèce, tantôt revenant aux soins du voyageur, mon style a suivi nécessairement le mouvement de ma pensée et de ma fortune. Tous les lecteurs ne s'attacheront donc pas aux mêmes endroits : les uns ne chercheront que mes sentiments ; les autres n'aimeront que mes aventures ; ceux-ci me sauront gré des détails positifs que j'ai donnés sur beaucoup d'objets ; ceux-là s'ennuieront de la critique des arts, de l'étude des monuments, des digressions historiques.

Igualmente, el texto de Buléon (1896: 5) –cuya introducción recordemos que fue redactada por el editor–, se dirige a toda clase de lectores, curiosos y amantes de aventuras, pero también a los interesados por la etnografía o la colonización africana, sin olvidar a “tous les amis de la Bretagne”. Aunque, quizá uno de los inicios más curiosos de este tipo de paratexto sea el de Dumont d'Urville (1842: I): “Qu'à la vue de ce titre, le lecteur ne s'effraie pas. Je ne serai point long”.

6. Conclusión

El siguiente extracto del diálogo integrado en un prefacio entre un autor y su editor no solo ilustra en clave de humor muchos de los aspectos aquí analizados respecto a la función prologal, sino que constituye un buen ejemplo del cambio radical que experimenta la escritura decimonónica del viaje, en la que la voz del escritor abandona su papel secundario para dejarse oír alto y claro (Arago, 1822: I-XV):

- Le libraire. À propos, Monsieur, et la Préface ?
- L'auteur. La Préface ! Il n'y en a pas. [...]
- Le libraire. Un Ouvrage de cette importance, et point de Préface ! Y pensez-vous ? [...]

- L'auteur. Bah ! est-ce qu'on lit les livres pour les préfaces ?
- Le libraire. Non ; mais les préfaces pour les livres. C'est un avant-propos qui met au courant, qui indique la route. On doit être guidé dans une promenade comme la vôtre. [...]
- L'auteur. C'est inutile; je ne saurais que dire.
- Le libraire. Est-il nécessaire de dire quelque chose ? On parle.
- L'auteur. De quoi ?
- Le libraire. Écoutez : vous n'avez presque pas mis un mot de marine dans votre Voyage ; placez-en dans la Préface.
- L'auteur. Vous êtes aussi peu mon ami que celui du Lecteur. Vous le découragez dès le premier pas, et vous voulez rendre la suite de ma narration responsable d'une nomenclature fastidieuse ?
- Le libraire. Eh bien ! parlez de ceux qui vous ont précédé dans la carrière : de Cook, de Lapérouse.
- L'auteur. Je rouvrirais des plaies qui saignent encore. [...]
- Le libraire. Vous indiquerez au Lecteur les endroits les plus saillans ; vous les prierez de glisser sur les plus faibles ; et s'il est complaisant... [...]
- L'auteur. [...] D'ailleurs, un voyage n'est pas un ouvrage classique, un cours d'éloquence, un modèle de style [...] Croyez-moi, trop de pureté entraînerait l'ennui. On ferait attention à l'élégance, et non aux faits. J'écris pour citer des faits.

Los prefacios de los relatos de viaje objeto de nuestro estudio coinciden en que los principales argumentos esgrimidos para ensalzar y hacer imprescindible la lectura del texto son, además de la importancia del tema, su novedad y veracidad. Si bien muchas de las estrategias utilizadas para convencer al lector forman parte de la tradición literaria, el siglo XIX otorga un protagonismo sin precedentes a la figura del viajero, que deja de ser un mero intermediario entre la realidad y su descripción para mostrar un lado humano perfectamente reconocible. De esta manera, al mismo tiempo que el relato se singulariza haciéndose eco de una visión nueva de las cosas, conserva su tradicional función epistemológica con la que satisface la curiosidad del lector acerca de un mundo que, recordemos, posee ya unos contornos bien definidos y ofrece respuestas sólidas a cuestiones planteadas desde el desconocimiento y la fantasía. Hacemos nuestras las palabras de Weber (2004: 244) cuando afirma que la evolución de esta forma de escritura depende menos del progreso geográfico que de la capacidad de renovación de su discurso. En este estado de cosas, el prefacio desempeña un papel determinante, pues no solo simboliza la transformación del género, sino que conserva su función primordial: guiar la lectura para asegurar la correcta recepción del texto. Tras haber realizado y contado el viaje, el autor debe, aún, enfrentarse a un último reto: convencer al lector de que la empresa mereció la pena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOINE, Philippe (1997): *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*. París, Honoré Champion.
- ARAGO, Jacques (1822): *Promenade autour du monde, pendant les années 1817, 1818, 1819, et 1820 sur les corvettes du roi L'Uranie et La Physicienne*. París, Leblanc.
- ARAGO, Jacques (1839): *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*. París, Hortet et Ozanne.
- BAJON, Michel (1995): "Une expédition méconnue en Amérique du Sud : la mission Castelnau", in Yves Laissus (ed.), *Les naturalistes français en Amérique du Sud. XVI^e-XIX^e siècles*. París, Éditions du CTHS, 337-346.
- BEAUVOIR, Ludovic, comte de (1878): *Voyage autour du monde*. París, Plon.
- BERCHET, Jean-Claude (1994): "La préface des récits de voyage au XIX^e siècle", in György Tverdota (ed.), *Écrire le voyage*. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 3-15.
- BILLIARD, Auguste (1822): *Voyage aux colonies orientales ou lettres écrites des îles de France et de Bourbon pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, à M. le Cte. De Montalivet*. París, Ladvocat.
- BOUGAINVILLE, Hyacinthe, baron de (1837): *Journal de la navigation autour du globe de la frégate La Thétis et de la corvette L'Espérance pendant les années 1824, 1825 et 1826*. París, Arthus Bertrand.
- BOUGAINVILLE, Louis Antoine de (1997): *Voyage autour du monde*. París, La Découverte.
- BULÉON, Joachim (1896): *Sous le ciel d'Afrique: de Sainte-Anne d'Auray à Sainte-Anne du Fernan-Vaz : récits d'un missionnaire*. Abbeville, C. Paillart.
- CARMONA, Fernando (2002): "El espacio narrativo a la aparición de la literatura de viajes del siglo XIII", in Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*. Valencia, Universidad de Valencia, 327-342.
- CASTELNAU, Francis de (1850): *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para, exécuté par ordre du gouvernement français pendant les années 1843 à 1847*. París, P. Bertrand, 14 vol.
- CHARPENNE, Pierre (1836): *Mon voyage au Mexique ou le colon du Guazacoalco*. París, Roux, 2 vol.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (2005): *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Edición de Jean-Claude Berchet. París, Gallimard.
- COMPIÈGNE, Alphonse-Louis, marquis de (1875): *L'Afrique équatoriale. Gabonais, Pahouins, Gallois*. París, E. Plon.
- COURCOU, Guy (1999): "Charles Gaudichaud, pharmacien de la Marine au temps des voyages de circumnavigation (1789-1854)". *Revue d'histoire de la pharmacie*, 87 (321), 37-48. Disponible en : http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1999_num_87_321_4930.

- DUHAUT-CILLY, Auguste (1834): *Voyage autour du monde, principalement à la Californie et aux Iles Sandwich, pendant les années 1826, 1827, 1828, et 1829*. Paris, Arthus Bertrand.
- DUMONT D'URVILLE, Jules (1830): *Voyage de la corvette l'Astrolabe exécuté par ordre du Roi pendant les années 1826-1827-1828-1829 sous le commandement de M.J. Dumont d'Urville*. Paris, J. Tastu, 5 vol.
- DUMONT D'URVILLE, Jules (1842): *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée*. Paris, Gide.
- GAUDICHAUD, Charles (1826): *Voyage autour du Monde, entrepris par Ordre du Roi [...] exécuté sur les corvettes de S. M. L'Uranie et La Physicienne, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820*. Paris, Imprimerie-Librairie de Pillet-Aîné.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris, Seuil.
- GUENTNER, Wendelin (1995): "Aspects génériques du récit de voyage français: l'*utile dulci*". *Australian Journal of French Studies*, XXXII (2), 131-154.
- GUENTNER, Wendelin (1996): "Enfin Daguerre vint : Photography, Travel and the Travel Narrative in Nineteenth-Century French". *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 49 (2), 175-201.
- GUENTNER, Wendelin (1997): *Esquisses littéraires : rhétorique du spontané et récit de voyage au XIX^e siècle*. Saint-Genouph, Nizet.
- GUYOT, Alain et Roland LE HUENEN (2006): *L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. L'invention du voyage romantique*. Paris, PUPS.
- LAFFITTE, Jean-Luc (1873 [1876]): *Le Dahomé. Souvenirs de voyage et de mission*. Tours, A. Mame et Fils.
- LAFOND, Gabriel (1840): *Quinze ans de voyages autour du monde*. Paris, Société des publications cosmopolites, 2 vol.
- LE HUENEN, Roland (2015): *Le récit de voyage au prisme de la littérature*. Paris, PUPS.
- LE VAYER, Théophile de Ferrière (1854): *Une ambassade française en Chine. Journal de voyage*. Paris, D'Amyot.
- MOUREAU, François (2005): *Le théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique*. Paris, PUPS.
- NEUVILLE, Didier et Charles BRÉARD (1884): *Les voyages de Savorgnan de Brazza: Ogôoué et Congo (1875-1882)*. Paris, Berger et C^e.
- OLIVER FRADE, José M., Clara CURELL, Cristina G. DE URIARTE, Berta PICO [eds.] (2007): *Escrituras y reescrituras del viaje: miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*. Berna, Peter Lang.
- OUELLET, Real (1990): "Le paratexte liminaire de la relation : le voyage en Amérique". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 42, 177-192.
- PASQUALI, Adrien (1994): *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*. Paris, Klincksieck (coll. "Littérature des voyages").

- RACAULT, Jean Michel (1986): “Les jeux de la vérité et du mensonge dans les préfaces des récits de voyages imaginaires à la fin de l’Age classique (1676-1726)”, in François Moureau (ed.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Paris-Ginebra, Champion-Slatkine (coll. “Littérature des voyages”), 82-109.
- REQUEMORA-GROS, Sylvie (2012): *Voguer vers la modernité. Le voyage à travers les genres au XVII^e siècle*. Paris, PUPS.
- TODOROV, Tzvetan (1978): *Les genres du discours*. Paris, Seuil.
- WEBER, Anne-Gaëlle (2004): *À beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIX^e siècle*. Paris, Champion.

Vercors, la réception critique de son œuvre

María de los Ángeles Hernández Gómez

Universidad de Granada

mangeleshernandez21@gmail.com

Resumen

Vercors fue uno de los escritores más emblemáticos de la resistencia intelectual francesa durante la ocupación nazi. Su célebre relato *Le silence de la mer* y su actividad como director de las Éditions de Minuit, lo encumbraron como una de las figuras más importantes de la sociedad de la época. Sin embargo, tras la liberación, vemos como su obra cae poco a poco en el olvido. Nuestro objetivo es estudiar cuál ha sido la verdadera recepción que se ha reservado a la producción vercoriana por parte de la crítica especializada para conocer las causas de su desaparición del panorama literario, descubrir los aspectos que se han destacado de su obra y poder así colaborar a su redescubrimiento.

Palabras clave: Literatura francesa. Resistencia intelectual. Siglo XX. Recepción crítica.

Abstract

Vercors was one of the most representative writers of the French intellectual resistance against the Nazi occupation. As a result of his famous novel *Le silence de la mer* and the role that he played as director of Éditions de Minuit, he became a major public figure in French society. However, once France was freed, Vercors fell into oblivion. For this reason, our principal aim is the study of the critical reception of his work, in order to know why he was removed from the French literary panorama. In addition, we will try to analyse the most important aspects of his works with the main purpose of collaborating on its rediscovery.

Key words: French literature. Intellectual resistance. 20th century. Critical reception.

Résumé

Vercors a été l'un des écrivains les plus emblématiques de la résistance intellectuelle française pendant l'occupation nazi. Grâce à son célèbre récit *Le silence de la mer* et à son activité à la tête des Éditions de Minuit, son nom était reconnu parmi les personnalités les plus influentes de son époque. Cependant, après la libération, sa production tombe progressivement dans l'oubli. Notre objectif est d'étudier quel a été le véritable accueil réservé à son œuvre de la part de la critique littéraire spécialisée, dans le but de connaître les causes de sa

* Artículo recibido el 10/07/2017, evaluado el 9/10/2017, aceptado el 16/10/2017.

disparition des lettres françaises, de découvrir les aspects de son œuvre mis en valeur et de pouvoir ainsi aider à sa redécouverte.

Mots clé : Littérature française. Résistance intellectuelle. XX^e siècle. Réception critique.

0. Introduction

Jean Bruller naît le 26 février 1902 à Paris. Il a dédié presque toute sa vie à l'art, poursuivant ses expérimentations dans des domaines artistiques très différents. Malgré cette curiosité diversifiée qui va au-delà d'une perception purement esthétique, le dessin et la littérature constituent une grande partie de sa production. Ce dédoublement a coïncidé avec deux périodes de sa vie bien différenciées aux niveaux temporel, philosophique et artistique, par le tournant de la Seconde Guerre mondiale, événement qui bouleversera son identité créatrice. Ce grand changement a fait que l'histoire littéraire divise sa carrière en deux étapes fondamentales : celle de Jean Bruller et de sa jeunesse comme dessinateur, graveur et illustrateur ; et celle de Vercors, surnom emprunté au grand massif du Dauphiné, symbole de la résistance maquisarde, sous lequel il signe dès 1942 ses productions littéraires et autres écrits¹.

Bien que la critique se soit souvent accommodée de cette division catégorique, les liens entre le dessinateur et l'écrivain sont très puissants pour en faire une séparation catégorique. D'abord, d'un point de vue objectif, *Le silence de la mer* (1942) a été bel et bien le premier récit publié de Vercors, mais, comme il le confie en 1977, il s'est déjà lancé auparavant dans l'écriture par des essais littéraires de jeunesse qui n'ont jamais été publiés (Riffaud, 2002 : 5). De plus, l'auteur ne laisse pas tout à fait de côté son activité de dessinateur après la guerre, par exemple, il développe le procédé de la « callichromie » dans les années 50 ou il illustre, entre autres, le célèbre *Hamlet* de Shakespeare dans les années 60. La guerre fera que la figure de Jean Bruller s'estompe derrière le succès de Vercors, qui veille aussi à garder cette identité double et ne profite pas de la gloire de l'écrivain de la résistance pour donner à connaître ses albums. Il parlera de ceci en 1969 dans les commentaires qu'il a écrits pour l'ouvrage *Vercors, écrivain et dessinateur*, de Radivoje D. Konstantinovic (1969: 176):

Si le pauvre Bruller n'en profita point, c'est qu'il ne le voulut pas. Orgueil, fierté peut-être, mais aussi illusion : il croyait pouvoir rééditer ses albums, tous épuisés et introuvables, puis reprendre et continuer l'œuvre entreprise avant la guerre et ne voulait pas « mélanger torchons et serviettes », continuer la carrière de Bruller à l'ombre de Vercors. D'où le soin de cacher son vrai nom. En fait, les circonstances opposèrent à ces projets divers obstacles insurmontables et ce n'est qu'en 1965 qu'il put

¹ Il a utilisé d'autres surnoms tels que celui de « Joë Mab » pour signer ses premiers dessins, ou encore celui de « Santerre » pour la première édition clandestine de son récit *Désespoir et mort* (1943).

terminer sa grande illustration de « Hamlet », commencée pendant la guerre et interrompue depuis lors.

Essayer de comprendre l'œuvre littéraire de Vercors sans prendre en compte l'homme et l'artiste d'avant-guerre serait trahir en quelque sorte le droit de chaque personne à mûrir, à changer, à se retrouver. En effet, l'écrivain n'est pas né du jour au lendemain et si la guerre a constitué l'un des points d'inflexion majeurs dans sa vie (qui n'en aurait pas eu dans la sienne ?) faisant tout bousculer, il ne fera aucunement table rase de ce qu'il a été auparavant. Bien au contraire, ce tournant vient accélérer son développement personnel, qui arrive à sa maturité sous sa plume. Toujours à l'écoute de ce qui l'entourait, il observait l'actualité avec un regard critique imprégné de sensibilité artistique, tout en développant une pensée philosophique sur l'homme fortement influencée par les traces laissées par la guerre. De la même façon, il a su continuer son développement personnel et intellectuel. L'éveil de cette conscience humaniste pendant l'Occupation semble dépasser par la suite les méditations qui surgissent comme conséquence du conflit pour atteindre des dimensions plus universelles ou, du moins, plus générales. En effet, l'évolution de sa pensée le mène à réfléchir sur des sujets qui sont au cœur de la tradition philosophique. Il revisite, comme l'ont fait Aristote puis Descartes et bien d'autres penseurs par la suite, les frontières entre l'homme et l'animal, leurs différences et leurs similitudes, l'« animalité » de l'être humain. Il explore de même l'ambiguïté de la notion d'homme, le besoin de se définir en tant que tel et d'avoir conscience de soi, sa relation avec la nature ou son caractère social.

D'autre part, sa présence dans le monde artistique va de pair avec son engagement intellectuel, social et politique. Il a été une grande figure publique pendant la Résistance et bien des années après la libération (ses allées et venues avec le Parti Communiste Français ont eu un grand retentissement), ce qui a fini malheureusement à un certain moment par prendre le dessus sur son travail d'écrivain. En effet, l'histoire littéraire lui a réservé l'honneur d'être le symbole de la Résistance grâce à son activité littéraire clandestine pendant l'Occupation et à son très célèbre *Silence de la mer*, pour le laisser tomber après dans l'oubli. A-t-il payé cher ce grand succès sur le long terme ? La réponse à cette question ne peut être que positive car l'écriture de Vercors est restée presque réduite à ce premier récit, aussi puissant que monopolisateur, et son œuvre presque oubliée par le grand public.

Cette dernière constatation nous mène ainsi à notre question de recherche : comprendre quel est le poids réel de sa production dans les milieux littéraires spécialisés. Pour ce faire, nous nous sommes penchés sur la réception de l'œuvre de Vercors à travers l'analyse de la critique littéraire faite depuis le domaine universitaire ou dans le cadre des recherches spécialisées en littérature. Cette prise de position laisse à l'écart les travaux de ce qu'on appelle la critique journalistique, l'autre grand domaine de la critique littéraire, sans doute très intéressant, mais qui nous semble moins pertinent

pour répondre à notre objectif. Et quels sont les facteurs que nous avons pris en compte pour faire ce choix ?

La critique littéraire émanant du domaine universitaire spécialisé nous intéresse particulièrement car, en premier lieu, son caractère scientifique oblige le chercheur à se tenir loin des jugements autres que ceux en lien direct avec son objet d'étude et à y trouver des arguments valables pour ratifier ses réflexions. En deuxième lieu, cette critique se donne un travail d'analyse, d'interprétation, de description et de recherche sur le fait littéraire, ce qui demande une connaissance approfondie du même et, dans l'idéal, écarterait les conclusions hâtives ou superficielles de la réflexion finale. Ceci dit, nous ne cherchons pas à mépriser la critique journalistique ou à lui attribuer un caractère superflu, mais elle travaille avec des objectifs différents, elle serait à notre avis plutôt une représentante spontanée des attentes (esthétiques ou non) des lecteurs. Nous rejoignons ainsi la réflexion du sociologue français Philippe Breton (1996 : 27), d'après qui ce discours critique journalistique ne relèverait pas de la démonstration scientifique.

Compte tenu de ces choix, le recensement bibliographique concernant les travaux critiques sur l'œuvre de l'écrivain s'avère d'emblée problématique. Hormis l'ouvrage publié suite au premier colloque international *Vercors (Jean Bruller) et son œuvre*, sous la direction de Georges Cesbron et Gérard Jacquin en mai 1995 à l'Université d'Angers, les monographies qui concernent l'auteur ne sont pas très nombreuses et les articles scientifiques publiés sont loin de nous fournir une vision d'ensemble de sa production. Deux problèmes fondamentaux se posent au chercheur qui se donne cette tâche, difficultés qui se traduisent par l'impossibilité actuelle de réaliser une chronologie de la réception exhaustive et bien documentée.

En premier lieu, il s'agit d'un écrivain qui n'a pas profité d'une critique diachronique stable, qui semble l'abandonner dans l'oubli avec le passage du temps. En effet, il y a un grand nombre de textes qui s'intéressent à son grand succès éditorial, *Le silence de la mer*, mais ce n'est pas le cas pour le reste. Ce récit a profité depuis sa publication de la faveur de la critique, qui a examiné de près chacun de ses détails, d'ailleurs, il est le seul des ouvrages de Vercors qui permet de tirer des conclusions sur sa réception. Caractérisé par un horizon d'attente² fortement influencé par le contexte sociopolitique de la France occupée, sa valeur littéraire n'est pas remarquée dans un premier temps ; il faudra attendre des études postérieures pour un envisagement littéraire et esthétique du texte, permettant ainsi sa redécouverte.

² Concept mis en œuvre dans les années 70 par Hans Robert Jauss, selon lequel la lecture d'un texte se ferait en fonction d'une série de normes littéraires communes à tous les lecteurs. Il postule de même qu'à chaque période de l'histoire, le public récepteur partagerait le même horizon d'attente, c'est-à-dire, les mêmes croyances littéraires.

En effet, les lecteurs n'ont pas suivi la production de Vercors comme il l'aurait souhaité ou peut-être attendu après les louanges qui l'ont entouré pendant la guerre et à la libération. La critique littéraire, pour sa part, s'est souvent concentrée sur ce grand ouvrage et, bien que reconnaissant la qualité de l'ensemble de l'œuvre littéraire de Vercors, elle s'est généralement peu intéressée à ses textes de maturité³ :

Qu'il nous soit permis de comparer Vercors à un tireur inconnu qui au moment le plus difficile sauve l'honneur de l'équipe nationale. Il est porté aux nues, on en parle avec enthousiasme. Le tireur réussit un autre exploit et on remarque son grand talent. Que se passera-t-il s'il réussit encore deux résultats semblables aux concours importants ? Eh bien, on lui reconnaîtra sa place légitime parmi les meilleurs, mais on regrettera son « grand jour ». De plus on exigera de lui des résultats toujours supérieurs aux précédents sans tenir compte de son manque d'expérience. S'il se montre une seule fois inférieur, tant pis pour lui ! Le public l'abandonnera et ses rivaux se réjouiront de le proclamer « l'homme d'un seul jour ». C'est à peu près ce qui est arrivé à Vercors. (Konstatinovic, 1969 : 176)

À cette monopolisation imposante du *Silence de la mer*, s'ajoute un deuxième facteur important : les critiques ont du mal à séparer la vie de l'écrivain de sa production littéraire ou encore, du contexte socio-politique des ouvrages. Si bien la vie personnelle de Vercors est très présente dans ses ouvrages, à forte connotation biographique, ce caractère est devenu parfois un piège car certains chercheurs se sont voués à trouver ses traces biographiques dans ses récits au détriment des récits eux-mêmes. D'autres, tels que Christian de Bartillat (2008) ou Alain Riffaud (2002, 2014) construisent des textes « hommage » où ils lient le parcours personnel et artistique de Vercors. L'intérêt pour l'homme qu'il fut est très puissant : sa carrière de dessinateur, la fondation des Éditions de Minuit, son travail de résistance intellectuelle ou son rôle institutionnel après la libération ont pris souvent le devant, nous montrant les autres facettes de l'auteur.

La critique déplore massivement le manque d'études sur l'ensemble des textes de l'auteur, cependant et, malgré des efforts plus actuels, qui aident à éclaircir la réception contemporaine de certains ouvrages de Vercors, les travaux existants ressortent plutôt des intérêts personnels des spécialistes qui n'ont pas trouvé une continuité dans le temps, ce qui empêche de construire une chronologie de la réception assise et solide. Ces travaux permettent nonobstant de dégager les lignes de force de la production de Vercors et d'appréhender quels ont été les aspects retenus dans la réception de son œuvre.

³ Nous faisons exception sur *La marche à l'étoile*, sa deuxième publication clandestine et sur *Les animaux dénaturés*, fiction issue des réflexions philosophiques de son essai *La sédition humaine*.

1. Vercors, l'écrivain du *Silence de la mer*

Le silence de la mer est l'ouvrage du début de Vercors dans le monde de l'écriture et sans aucun doute, celui qui lui a procuré le plus de succès dans sa carrière. Devenu le récit symbolique de la résistance française, son titre énigmatique annonce un non moins controversé texte d'une cinquantaine de pages. Le romancier situe sa nouvelle par de vagues repères spatio-temporels au début de l'Occupation (novembre 1940), dans un village français anonyme (inspiré en réalité de son lieu de résidence, Villiers-sur-Morin). Cependant, ce cadre n'est aucunement anodin, et les lecteurs contemporains peuvent facilement identifier le contexte : celui des réquisitions des soldats allemands, qui s'installaient chez des civils avec l'ordre de bien se tenir pour éviter des révoltes. Des messages d'entente franco-allemande arrivent sans cesse depuis les institutions. Vercors veut justement lutter contre cette idée de « bonne entente » qui passe indéniablement par la soumission du peuple occupé :

[...] ce que je voulais attaquer par ce récit, c'était une ou plutôt même deux structures mentales assez fortement enracinées en ce temps-là, deux structures d'ailleurs opposées, une structure manichéenne où tout était blanc et noir, et une autre qui, au contraire, était celle des gens qui avaient tendance à penser qu'après les combats les adversaires doivent se réconcilier (Konstantinovic, 1969 : 65).

Il met en scène trois personnages dans un décor d'intérieur⁴. Un oncle et sa nièce se voient contraints d'accueillir un jeune officier allemand qui leur rend visite tous les soirs dans l'espoir d'entamer une conversation avec ses hôtes, discussion qui se substitue par des monologues de louange de la part de Werner von Ebrennac à la France et sa culture. Cependant, apprenant le sort qui était réservé aux Français suite à l'Occupation, il décide de se retirer et d'aller lutter à l'Est. L'auteur blâme par la fiction le manque de révolte de ces « bons Allemands » contre les bourreaux, contre leurs supérieurs. C'est la condamnation du silence de ceux qui exécutent au lieu de se révolter, la dénonciation du manque d'humanité de ceux qui participent au massacre moral et physique de toute une population.

Quand nous nous penchons sur la critique concernant Vercors, nous sommes pourtant surpris du grand nombre de travaux consacrés à cette petite nouvelle et à l'univers qui a entouré ses premières années de vie. De l'étude de sa réception à l'analyse de ses personnages, il s'ouvre un grand éventail d'opinions, d'analyses et de points de vue.

D'abord, si nous nous attendons à une réception chronologique, l'accueil contemporain réservé à ce premier récit de résistance des Éditions de Minuit a été notoire de la part du public français et étranger, favorables à la libération de la

⁴ La critique a fortement souligné le caractère théâtral du récit, adapté au théâtre et au cinéma par la suite.

France. À sa publication, la critique littéraire se montre pourtant partagée dans ses analyses : objet d'opposition et de louanges dans les premiers temps de sa distribution, *Le silence de la mer*, a su gagner le bénéfice d'une grande partie de l'opinion spécialisée qui a fini par l'encombrer après la libération comme le symbole de la littérature de résistance. Mais, quelle est la controverse qui accompagne la sortie du récit ? Les conditions initiales de parution, de distribution et de réception du texte ont attiré l'attention des chercheurs. En effet, pour la critique, les circonstances contextuelles sont devenues aussi importantes que la nouvelle elle-même. Cet intérêt naît du fait que le récit a été considéré comme un véritable enjeu national, social et politique, dont la qualité littéraire n'a été mise en valeur qu'à la fin de la guerre. Dans tous les cas, il ne semble laisser personne indifférent et génère des opinions de toutes sortes. André Breton (1944:122) résumait parfaitement la controverse existante autour du *Silence de la mer* :

Ses lecteurs, innombrables, se sont trouvés aussitôt repartis en deux camps ennemis tout disposés à en venir aux mains. Les uns y voient, sans discussion possible, un chef-d'œuvre : plus encore, ils acclament en lui le résultat d'un effort inestimable pour surmonter le conflit actuel sans pour cela cesser de le vivre dans toute sa rigueur, pour ressaisir [...] les véritables valeurs humaines. Les autres, avec non moins de passion, le dénoncent comme un faux caractérisé, un exécrationnable exploit de la propagande allemande, un des plus perfides engins destinés à miner le moral des pays alliés.

Parmi les études critiques réalisées à ce sujet, les travaux d'Anne Simonin (2008) et d'Alain Riffaud (1999) montrent un panorama étendu et détaillé des éléments à prendre en compte pour comprendre la réception contemporaine du *Silence de la mer*. D'abord, ils soulignent le fait que la nouvelle a été destinée dans un premier moment à une élite intellectuelle, à un public restreint et idéologiquement proche de la cause défendue par Vercors et par les Éditions de Minuit : la résistance intellectuelle par la littérature, par la défense de la culture et de la dignité française. Cette littérature clandestine est loin d'appeler au combat, à la lutte armée ou à des positions politiques déterminées, mais il s'agit plutôt d'une littérature engagée pour la liberté, qui octroie aussi de l'importance au texte en tant qu'œuvre d'art :

Dans ce contexte d'occupation militaire, d'orchestration de l'impasse des lettres françaises, *Le silence de la mer* apporte un double espoir : la possibilité d'un art soucieux de l'homme et respectueux de l'esthétique. Il propose en fait un modèle, sinon parfait, du moins acceptable d'un point de vue littéraire, de « littérature engagée » (Simonin, 2008 : 68).

Le texte répond parfaitement à l'horizon d'attente de toute une génération intellectuelle imprégnée du pacifisme des années 30, refusant la violence, mais prête à

défendre son pays par la culture. *Le silence de la mer* devient ainsi le début d'une résistance civile dans la clandestinité, un acte de mobilisation contre l'occupant sans pourtant se dresser contre lui. C'est ainsi que le premier tirage de la nouvelle est très restreint et n'atteint que les membres de cette élite intellectuelle. Il a été réalisé en février 1942 au nombre de 350 exemplaires, qui attendent le mois d'août pour être distribués par des mesures de sécurité. Cependant, la fureur est telle que de nombreuses copies dactylographiées et manuscrites commencent aussi à circuler, ne serait-ce que très faiblement, sous le nez des forces de l'ordre.

Les premières réactions contre le texte ne se font pas attendre, avec pour raison essentielle le décalage évident entre l'histoire présentée dans l'ouvrage et la réalité que vit le pays. En effet, d'un point de vue chronologique, le récit renvoie au début de l'Occupation en 1940, au moment où les soldats allemands se montrent du moins « corrects » avec la population, dans le but d'éviter des problèmes avec les locaux. Or en France la situation a déjà tourné à la violence quand le livre arrive au grand public : des rafles, des dénonciations, des humiliations frappent le peuple français. Ce décalage produit une certaine incompréhension chez quelques lecteurs, se rendant compte que les militaires qui sillonnent les rues françaises n'ont rien en commun avec l'image projetée par Vercors. Jean-Paul Sartre, l'un des principaux détracteurs à la première heure du *Silence de la mer* se prononce quelques temps plus tard, en 1948, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* sur ce décalage et sur l'inefficacité du récit déjà au moment de sa publication :

Une œuvre qui [...] eût présenté les soldats allemands en 41 comme des ogres eût fait rire et manqué son but. Dès la fin de 42, *Le silence de la mer*, avait perdu son efficace [...]. Au milieu des bombardements et des massacres, des villages brûlés, des déportations, le roman de Vercors semblait une idylle: il avait perdu son public. Son public était l'homme de 41, humilié par la défaite, mais surpris par la courtoisie apprise de l'occupant, sincèrement désireux de la paix, terrifié par le fantôme du bolchevisme, égaré par les discours de Pétain. Il fallait lui remontrer que [...] la fraternité était impossible. (Sartre, 1948 : 94)

D'autre part, nombreuses sont les voix qui ont accusé la nouvelle d'être le produit de la propagande allemande ou d'un écrivain proche du régime nazi : le portrait du soldat allemand (du « bon » soldat allemand) et l'attitude de l'oncle et de sa nièce, vue par certains comme une soumission, semblaient s'accorder aux messages diffusés par les institutions allemandes. Il est évident qu'il y a eu une partie du public qui est passé à côté du message transmis par Vercors, d'autres l'ont détourné consciencieusement pour éviter le retentissement social du texte, qui est tout de même arrivé. D'ailleurs, Vercors lui-même a voulu en 1951 répondre à certaines de ces critiques d'ambiguïté en ajoutant une réflexion de l'oncle dans l'édition définitive du

Silence de la mer : « Ainsi il se soumet. Voilà donc ce qu'ils savent faire. Ils se soumettent tous. Même cet homme-là »⁵ (Vercors, 1951 : 50).

De plus, la qualité esthétique de l'interface de l'ouvrage est remarquable, ce qui n'est pas passé inaperçu auprès des détracteurs du texte. À un moment où les restrictions de papier étaient nombreuses et les conditions d'impression difficiles, une édition de telle qualité ne semblait pas le résultat d'un travail clandestin. L'ombre nazie planait constamment sur le texte. La chercheuse et professeur Nathalie Gibert-Joly, dans son article « Jean Bruller-Vercors et la Belle Ouvrage » (2010a), parle justement du grand souci de Vercors pour en faire une belle édition et concrétiser ainsi le deuxième grand succès de l'œuvre : la réussite esthétique de l'art. Le but était de se démarquer de la littérature de propagande et des autres éditions clandestines. En effet, les Éditions de Minuit se sont donné des exigences esthétiques qui ont pu se réaliser grâce au travail collectif de tous les résistants impliqués dans le projet : « il s'agit originellement de faire briller la dignité de l'esprit français et le rayonnement spirituel de la France » (Gibert-Joly, 2010a: §26). La qualité du résultat final dépasse toutes les atteintes, une véritable œuvre d'art méritoire du message qu'elle véhiculait.

Malgré ces critiques *Le silence de la mer* n'arrête pas sa conquête du public français, un succès qui dépasse même les frontières de l'Hexagone. Les travaux d'Anne Simonin (2008), Alain Riffaud (1999) ou Radivoje Konstantinovic (1969) mettent l'accent sur la diffusion étrangère du texte, ce qui déterminera sans doute son avenir. *Le silence de la mer* arrive aux mains de Charles de Gaulle exilé à Londres. Le général le considère immédiatement comme un véritable chef-d'œuvre, image d'une France qui tient debout malgré l'occupation nazie. Il convient exactement à cette partie de la résistance, non-violente, promue par les gaullistes, qui n'hésitent pas à en faire un outil politique : « entre la résignation et la lutte armée, s'ouvre une autre voie pour le peuple français : la résistance pacifique » (Simonin, 2008 : 73). En effet, de Gaulle craint que la violence interne puisse nuire aux projets militaires des alliés et c'est pour cette raison qu'il promeut la réédition en masse de ce texte de résistance pacifique. En Grande-Bretagne, *Le silence de la mer* devient en 1943 un véritable best-seller, réédité à des milliers d'exemplaires et même parachuté en France :

Le succès du livre fut immense. Dans les milieux des intellectuels patriotes, ce fut un des sujets de conversation préférés. La radio de Londres consacra une chronique pleine d'éloges au *Silence de la mer* et Aragon le qualifia de « livre merveilleux de notre littérature ». Le récit fut bientôt réimprimé en Angleterre puis en Suisse et dès la fin de 1943, on publia les premières traductions en Amérique et en Australie. De nouvelles éditions

⁵ Cette phrase n'apparaît pas dans les premières publications, mais elle est ajoutée par Vercors dans l'édition définitive de 1951.

parurent à Alger, à Québec, à Beyrouth. (Konstantinovic, 1969 : 9)

Cependant, la promotion politique du texte qui a tellement aidé à sa diffusion mondiale finit par devenir un piège avec l'avancement du conflit armé. Les critiques littéraires étudiées s'accordent à dire que la lecture politique du texte et son utilisation par les institutions alliées auraient fini par le déstabiliser. Pendant la guerre, il a été reçu comme un texte documentaire fortement déterminé par ses rapports historiques, mais complètement ignoré par sa qualité littéraire et esthétique. Aux attaques communistes, s'ajoutent celles des gaullistes une fois que l'urgence de la lutte apparaît comme fondamentale pour arriver à la libération de la France : « l'attitude prônée par *Le silence de la mer* est désormais dépassée, ou pire : à proscrire. Et ce livre tant aimé sera désormais "honné" » (Simonin, 2008 : 74).

Bien que sa reconnaissance littéraire lui ait été refusée pendant la guerre, compte tenu des urgences sociopolitiques qui entouraient le texte, il est certain qu'à la libération non seulement il a continué à être diffusé, mais ses qualités esthétiques ont été mises en valeur. Ce n'est pas un hasard si cette nouvelle a survécu à d'autres récits de résistance, malgré le sort que lui avait prédit Sartre (1948 : 82) : « Dans un demi-siècle il ne passionnera plus personne. Un public mal renseigné le lira encore comme un conte agréable et un peu languissant sur la guerre de 1939 ».

Les travaux critiques édités s'appliquent pour la plupart à défaire l'ambiguïté qui a causé tellement de problèmes et d'attaques au *Silence de la mer*. Comme fera l'auteur en 1951 avec la correction de son texte pour l'édition définitive, les spécialistes optent souvent pour clarifier les intentions de Vercors, dans le but de donner un sens et une base solide à leurs réflexions littéraires. C'est ainsi que, par exemple, Françoise Calin (2004) parlera du « dévoilement de la face du nazisme » ou que Konstantinovic (1969 : 65) s'étend sur cette réflexion :

Si Vercors a mis en scène son héros positif, c'est pour démontrer qu'une réconciliation avec l'ennemi après la défaite française aurait été une duperie sinon une lâcheté consciente. Il s'adressait surtout à ceux qui croyaient encore à l'entente possible avec les « bons Allemands » ; il leur montrait que la seule attitude digne était celle du refus dans le pays occupé.

Cet éclaircissement s'impose ainsi dans presque toutes les études consacrées à la nouvelle, devenant capital pour comprendre la méthode de résistance proposée par Vercors. À partir de là, les chercheurs s'attachent à des sujets très variés; cependant, ils accordent un spécial intérêt au trio conformé par l'oncle, sa nièce et l'officier allemand Werner von Ebrennac ; à leur manière particulière de « communiquer » et au contexte spatio-temporel dans lequel se déroule la nouvelle.

En ce qui concerne les personnages, c'est la figure du soldat allemand, par sa complexité et son ambivalence, qui est la plus souvent mise en valeur car « c'est au

représentant de l'Occupation qu'est dévolu le rôle de tirer explicitement la morale anti-collaborationniste de l'ensemble » (Farchadi, 1996 : 985). Albert Farchadi parle d'une morale « binaire » qui se développerait en deux temps. D'abord, le récit est marqué par le monologue francophile du soldat envers la France et sa culture. Ses propos de louange se heurtent pourtant constamment au silence de ses interlocuteurs, qui résistent devant les discours de l'officier proclamant son désir de voir la France et l'Allemagne unies. Cependant, ce monologue quotidien fini par s'avérer mensonger, même s'il est né de la « naïveté » et de l'amour du soldat envers son pays voisin. Quand Werner von Ebrennac découvre les intentions nazies de destruction de l'Hexagone, il exprime sa déception mais il finit par se soumettre tout de même aux ordres de ses dirigeants. Le personnage raffiné et poli, l'image du « bon Allemand » est ainsi invalidée parce qu'impossible :

Vercors [...] regrette visiblement la décision d'Ebrennac, il aurait aimé le voir se révolter contre les bourreaux. S'il choisit cette fin tragique pour son récit, c'est parce qu'il ne voit aucun exemple d'opposition aux intentions criminelles d'Hitler. Ses prévisions sur l'avenir sont pessimistes [...] La suite des événements confirma hélas, les craintes de Vercors. (Konstantinovic, 1969 : 68)

D'autre part, le couple oncle-nièce n'est pas moins énigmatique. Leur existence est indissociable de leur acte symbolique de résistance : le silence, notion très exploitée non seulement dans ce premier récit, mais dans toute l'œuvre de l'écrivain. D'ailleurs, cet élément devient avec le temps un leitmotiv qui prend à tour de rôle des formes et des applications différentes selon les fictions dans lesquelles il apparaît. Au-delà des nombreuses théories sur l'origine du titre de la nouvelle, les chercheurs se sont concentrés sur les conséquences historiques, sociales et littéraires de ce choix de non-communication verbale de la part des Français. Par exemple, Alain Riffaud (1999) définit ce choix comme une arme, mais en même temps comme un piège. Le problème résiderait dans le fait que le texte a eu des implications plus que littéraires depuis sa publication : là où Vercors trouve une méthode pacifique mais efficace pour se confronter à l'ennemi, un acte symbolique d'insoumission, d'autres voient une attitude de consentement de l'humiliation nazie. Des auteurs comme Albert Farchadi (1996) n'envisagent pas cette ambivalence du silence et décident d'analyser la non-communication comme l'orchestration parfaite d'un récit exemplaire réussi. Bien que l'oncle et sa nièce ne communiquent verbalement ni entre eux ni avec l'officier, la gestualité et la communication non verbale sont très fortes (les regards, les positionnements des corps, les mouvements, les attitudes...). De plus, la focalisation interne permet au lecteur d'avoir accès aux pensées de l'hôte, protagoniste et spectateur des scènes qui se déroulent dans le huis-clos du séjour.

Cependant, le personnage de la nièce reste très énigmatique et inatteignable et provoque tout un ensemble de discours qui essaient de déchiffrer son attitude et son

véritable rôle dans l'ouvrage. Certains spécialistes ont vu derrière la façade impénétrable de la nièce, une jeune fille amoureuse de l'officier allemand. Françoise Calin (2004) parle d'une réactualisation de la tradition d'amour idéal et impossible, le tout inspiré peut-être de l'histoire d'amour adolescent que Vercors avait commencé à écrire juste avant la rédaction du *Silence de la mer*. Albert Fachardi, renforce aussi cette version de l'amour impossible entre les deux personnages. Il voit dans le discours valeureux de la France, un discours de séduction envers la nièce (représentante symbolique du pays). La séduction idéologique se lierait à la séduction amoureuse grâce à l'ambigüité lexicale introduite dans le monologue de l'officier et à la communication corporelle des personnages. Cependant, nous remarquons dans nos recherches que cette lecture ne fait pas l'unanimité de la critique à cause sans doute du mystère enveloppant le seul personnage féminin du récit.

Par ailleurs, les critiques littéraires ont souvent évoqué la théâtralité de la nouvelle par l'orchestration du monologue de l'officier allemand et l'importance de la gestuelle des personnages : ce ne sont pas les seuls aspects qui confèrent au *Silence de la mer* cette allure théâtrale. En effet, les repères spatio-temporels contribuent notamment à cette impression et ils ont aidé aussi à son adaptation théâtrale (Vercors, 1978) et cinématographique (réalisée par Melville en 1947). Les deux adaptations ont généré des réflexions scientifiques sur la transposition du scénario d'origine dans d'autres genres littéraires ou formes artistiques. Par exemple, Flavia Conti (2010) a présenté une étude sur l'adaptation cinématographique de l'ouvrage et sur l'exploitation et la potentialisation des éléments théâtraux du *Silence de la mer* grâce aux techniques du cinéma. La chercheuse explore les difficultés textuelles et extratextuelles que Melville a dû surmonter pour arriver à l'aboutissement de son projet. La plus difficile sans doute a été le refus initial de Vercors concernant la réalisation de ce film, pensant qu'il pourrait choquer la sensibilité des résistants qui avaient aidé à la production et à la distribution clandestine de l'ouvrage. En ce qui concerne l'adaptation cinématographique proprement dite, elle reste assez fidèle à l'univers sobre de la nouvelle, aux discours de l'officier et au silence obstiné de ses hôtes. Cependant, ce genre permet de mettre en valeur et d'exploiter davantage la puissance de la communication corporelle et gestuelle, clé pour le déroulement de l'histoire :

Dans *Le silence de la mer*, une main peut parler d'amour et de mort, étant non seulement le signe du code muet qui laisse paraître l'attrait de la nièce pour son oppresseur, mais aussi la marque du déchirement qui accable Werner, en tant que soldat obéissant tombé amoureux d'une terre et d'une femme ennemies. [...] Autant que les mains, les bouches et les yeux des personnages reviennent de façon obsédante dans les récits, changeant les visages en masques tragiques, déformés, à l'air troublé. (Conti, 2010 : 174).

D'autre part, concernant la version théâtrale du *Silence de la mer* et parmi les travaux pas très nombreux qui ont été faits à son sujet, nous aimerions nous attarder sur l'article que Nathalie Gibert-Joly (2008) a consacré à la bibliothèque dans son article « La bibliothèque dans *Le silence de la mer*, un espace symbolique ». La professeure remarque la grande importance que cet objet a dans la pièce de théâtre. En premier lieu, l'espace se réduit à la salle de séjour, où la bibliothèque a une présence imposante, renforcée par la didascalie. Sa présence physique n'est pourtant que la matérialisation de la grande richesse intellectuelle qu'elle accueille dans ses livres et qui est pourtant en danger à cause de l'Occupation. Ce meuble n'est qu'un autre résistant, au même titre que l'oncle et sa nièce, le gardien de la culture et de la spiritualité française. Nathalie Gibert-Joly (2008: §15) lui confère de même une autre symbolique : « La bibliothèque du *Silence de la mer* dessine le projet ambitieux que les Éditions de Minuit suivent pour se diriger de *nox* à *lux* ». D'ailleurs ce sera d'un de ses livres que s'aide l'oncle à la fin de la pièce pour essayer d'inciter le soldat à résister, à se rebeller contre le pouvoir. En effet, une fois que Werner von Ebrennac a décidé de quitter la maison pour partir vers le front de l'Est, l'oncle récupère un livre d'Anatole France et le laisse ouvert sur la table à une page où il est écrit: « Il est beau pour un soldat de désobéir à des ordres criminels ».

Étudié comme instrument de résistance contre l'occupant ou, plus tard, comme récit littéraire, il est certain que *Le silence de la mer* n'a pas manqué son but d'attirer l'attention, même si la première dimension a pris souvent le devant sur la deuxième.

2. Quelques « lumières » dans l'ombre de l'oubli : *La marche à l'étoile* et *Les animaux dénaturés*

Homme éclectique, Vercors est resté dans la mémoire collective comme l'écrivain du *Silence de la mer* ; identité qui s'est vue complétée par la critique sur ses travaux comme dessinateur, imprimeur ou éditeur. Mais, qu'en est-il du reste de sa production littéraire ? Il n'a pas eu la chance de profiter de la faveur du public après son grand succès pendant la guerre. Cependant, il ne s'est jamais arrêté d'écrire car il semble avoir trouvé dans la littérature sa véritable forme d'expression, l'ensemble de son œuvre comportant une quarantaine de titres en rend bien compte. Le malheureux oubli qui a touché son écriture a épargné deux de ses romans : *La marche à l'étoile* (1943) et *Les animaux dénaturés* (1952). Même s'ils ne sont pas très nombreux, il existe quelques textes critiques sur ces deux narrations, la première dans un lien direct avec *Le silence de la mer* et la seconde louée par sa grande originalité.

D'abord, *La marche à l'étoile* constitue la deuxième publication de Vercors en 1943 et la dixième des Éditions de Minuit. Il s'agit d'un texte biographique qui se laisse envahir par la fiction. Divisé en deux parties, la première constitue un hommage à son père ; mais c'est la deuxième partie, complètement fictionnelle, qui a suscité le plus de commentaires. Nous nous remettons principalement à l'analyse réalisée

par Judith Kauffmann (2000) dans laquelle elle essaie de déceler les principales lignes de force du texte. Kauffmann étudie la réception contemporaine qu'a eue le roman, une réception marquée par le succès du *Silence de la mer*. Vercors a affirmé à plusieurs reprises avoir voulu s'écarter du style de son premier ouvrage, le thème lui prenant vraiment à cœur, il décrit le procès d'écriture du roman comme « douloureux ». Les comparaisons étant pourtant inévitables, *La marche à l'étoile* n'a pas eu le même nombre de commentaires et n'a éveillé le même intérêt ni dans le monde littéraire, ni parmi le public en général. La notice que Pierre Brodin a dédiée à Vercors dans son ouvrage *Présences contemporaines* (1958: 327) constitue un exemple de ces remarques comparatives :

La marche à l'étoile est un récit émouvant, mais nettement inférieur, du point de vue artistique, au *Silence de la mer* : l'époque est différente, l'écrivain moins « détaché » de la lutte, il montre davantage sa passion, son amertume, son indignation contre l'occupant, il veut trop ouvertement tirer une leçon des événements.

Les critiques contemporaines semblent avoir eu du mal à se détacher des événements historiques qui enveloppent le texte, accusant l'écrivain d'avoir attaqué son pays au lieu de le soutenir dans un moment aussi difficile. Cependant Vercors défend l'idée qu'il ne faut pas cacher la honte du pays au détriment d'un honneur qui serait faux, la collaboration française a existé et il faut l'admettre. La critique postérieure a permis de dégager d'autres aspects de l'ouvrage, libéré de toute emprise historique. Judith Kauffmann a proposé plusieurs lectures qui nous semblent intéressantes. D'abord, *La marche à l'étoile* serait une réflexion sur la patrie et sur la nationalité « française ». En effet, Vercors s'interroge, en s'aidant de la figure de son père et du contexte d'occupation du pays, sur le rôle que la nationalité joue dans l'identité d'une personne. Il se pose de même des questions sur l'existence des bons et des mauvais Français pour conclure que la nationalité française serait en fin de compte quelque chose qui se mériterait. Sa vision sur la division sociale est claire et tranchante à ce sujet :

L'opposition est nettement marquée : d'un côté la France éternelle, rayonnante, de l'autre côté le régime de Vichy, l'État français, agent des nazis. D'une part, la générosité du peuple français d'autre part, « la France des avars », dominée par des dirigeants corrompus et motivés par les profits matériels (Kauffmann, 2000 : 98).

L'écrivain se force d'ailleurs à souligner cette différence dans son récit : nous ne pouvons pas parler de quarante millions de pétainistes, de la même façon qu'il serait insensé de parler de quarante millions de résistants. Vercors, homme qui déteste le mensonge, trouve essentiel de rendre compte de ce qui s'est passé et ne voit pas de mal à signaler qu'il y a eu des « Français » qui ont trahi leur pays pour profiter de

certaines bénéfiques politiques et économiques (il est particulièrement dur dans ses critiques contre la bourgeoisie, qu'il appelle « opportuniste »). Il y montre de même sa préoccupation pour l'état d'esprit des citoyens, qui semblent dans sa majorité soumis et forcés à l'indifférence alors qu'ils vivent sous la pression de l'occupant. Comme remarquait Pierre Brodin (1958), Vercors est nettement moins dans la subtilité du *Silence de la mer* et, à cette occasion, il appelle ouvertement à la résistance du peuple, qui doit agir même si les moyens ne semblent pas très efficaces.

La deuxième exception à remarquer dans la méconnaissance générale des textes de Vercors est *Les animaux dénaturés* (1952). Avec son adaptation au théâtre *Zoo ou l'Assassin philanthrope* (1964), les deux ouvrages constituent une grande satisfaction dans la carrière littéraire de Vercors, d'ailleurs l'écrivain a déclaré à plusieurs reprises que ce roman lui était particulièrement cher. Il constitue pour la critique le début de ce qu'on appelle son étape de maturité littéraire, le fruit d'une longue réflexion sur la spécificité de l'homme face à sa nature animale. Nathalie Gibert-Joly souligne dans son article « Vercors et la spécificité humaine », l'importance de ces deux ouvrages dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur :

Les animaux dénaturés et *Zoo ou l'Assassin philanthrope* constituent, avec d'autres fictions, une mise en pratique imaginaire de ses essais, tous orientés vers une définition objective de l'homme, afin ensuite- espérait l'écrivain sans avoir eu la possibilité de le réaliser – d'élaborer une éthique rationaliste humaniste (Gibert-Joly, 2010c : 211).

L'originalité de ces fictions où l'auteur exploite la définition d'homme qu'il présente dans sa *Sédition humaine* (1950), a surpris de nombreux lecteurs et critiques, certains d'entre eux n'ont pas hésité à comparer *Les animaux dénaturés* aux contes philosophiques de Voltaire ou d'Anatole France. Cependant il est particulièrement intéressant de commenter les réactions qu'a générées cet ouvrage de l'autre côté de l'Atlantique, aux États-Unis, où il est devenu un best-seller suivi par le succès de son adaptation théâtrale quelque temps plus tard. Jacques Kolbert analyse ce grand succès américain dans son article « From Novel to Play: Vercors' Transformation of *Les animaux dénaturés* into *Zoo* » (1965), où il fera référence à la bonne critique contemporaine qu'a accompagnée la sortie du roman aux États-Unis.

Quand la traduction en anglais des *Animaux dénaturés* arrive sur le marché américain, elle suscite tout de suite un grand intérêt, surtout parmi les élites intellectuelles. Le roman met sur la table des réflexions sur l'homme à un moment où les États-Unis se posent des questions sur la libération des anciens territoires coloniaux en Asie et en Afrique, et en même temps que la ségrégation raciale devient un problème à prendre en main dans le pays. En Afrique du Sud l'apartheid vient d'être mis officiellement en place et beaucoup de voix se lèvent contre ce racisme institutionnalisé. Vercors aborde d'une manière ingénieuse et avec une apparente légèreté un sujet

qui touchait au cœur la société américaine des années cinquante. Certains dramaturges anglophones n'ont pas beaucoup tardé à voir dans le roman une intéressante pièce de théâtre potentielle qui permettrait justement de transmettre ce genre de questions à un public plus large. De plus, le texte présente des réflexions très intéressantes qui touchent la biologie, l'anthropologie, la sociologie, les croyances religieuses ou encore la morale :

Si ce qui constitue l'essence d'une personne est légalement défini, les obligations envers cette personne seront définies du même coup [...]. Tous les droits et devoirs des hommes [...] auront pour la première fois un fondement basé sur la nature même de la Personne, sur les éléments irrécusables qui la distinguent de l'Animal, et non plus sur des conventions utilitaires (Vercors, 2002: 637).

La vivacité des dialogues et les différents scénarios présentés s'avèrent aussi très flexibles pour travailler avec le texte narratif et le transformer. Le public américain semble avoir aimé la satire employée par Vercors pour aborder un sujet aussi important et grave comme le racisme et ses implications morales qui tournent, spécialement dans la pièce de théâtre, au bouffonesque. Il y a eu de nombreuses tentatives pour en faire l'adaptation, mais les dramaturges tombaient d'après Jacques Kolbert dans le piège de suivre consciencieusement le roman, ce qui faisait échouer leurs essais d'adaptation. Vercors lui-même a essayé d'en faire une au début des années 60, mais il a jugé plus sensé d'écrire une pièce à part entière avec le même sujet : « J'ai écrit la pièce comme si je n'[avais] pas écrit le roman » (Kolbert, 1965 : 399). Cependant, nous devrions parler plutôt d'une « réécriture » du roman qui donnera lieu à *Zoo ou l'Assassin philanthrope*, bien entendu avec des changements (disparition de certains personnages ou organisation différente du temps et de l'espace).

Les louanges qui couronnent la pièce de théâtre ne se font pas attendre non plus dans d'autres pays, peut-être moins réceptifs avec le roman *Les Animaux dénaturés*, et dans les années 60 la pièce est jouée et traduite à plusieurs langues un peu partout en Europe (Paris, Bruxelles, Varsovie, Anvers, Cracovie, Rotterdam, Budapest ou Vienne). Vercors reçoit ainsi de la main du théâtre, un genre qui a toujours accompagné ses productions narratives, une certaine reconnaissance qui lui avait été refusée après son *Silence de la mer*.

3. « Les autres » Vercors

Après une longue carrière dans le monde de l'art et de la culture, Vercors occupe dans la mémoire française le statut d'écrivain, plus précisément, d'écrivain du *Silence de la mer*. Cependant, le surprenant dévoilement de son identité à la libération a fait de lui un symbole et a attiré l'attention de la critique littéraire sur son parcours personnel et professionnel antérieur. Pourquoi avoir attendu la libération pour se

donner à connaître ? Outre les raisons de sécurité évidentes, Vercors a décidé de servir jusqu'au bout à la résistance civile :

Il était alors capital de laisser croire que derrière le pseudonyme Vercors se cachait un grand écrivain français afin d'imposer le mythe du génie combattant de la patrie. En revanche, après la guerre, que l'auteur du *Silence de la mer* [...] soit un nouveau venu dans le monde littéraire deviendra, en fait, ressource démontrant la dimension matricielle de la Résistance, creuset d'un renouveau des élites, expression de la voix de la vraie France (Simonin, 2008 : 18).

Vercors entre ainsi dans le monde de la littérature et adopte l'écriture comme forme d'expression, laissant le dessin et les gravures sinon de côté, au moins en second plan. Cependant, les chercheurs qui ont travaillé sur Vercors ont eu toujours tendance à puiser dans ses autres « moi » pour essayer de trouver les origines de ses réflexions et de ses inquiétudes, pour donner un sens à son œuvre littéraire ou pour expliquer sa technique d'écriture. Ces travaux-ci abordent la figure de Jean Bruller-Vercors comme un tout (du dessinateur, à l'imprimeur clandestin, au conférencier, au romancier, à l'essayiste...), la métamorphose n'étant qu'un changement de technique de travail, il continue pourtant à utiliser l'art pour véhiculer sa prise de conscience et son développement personnel.

De plus, l'importance que Vercors a donnée au genre littéraire de la biographie et sa façon originelle de l'approcher ont généré autour de sa personne tout un ensemble d'études qui essaient de le « re-dévoiler », de faire le lien entre ses fictions et la réalité. Sous différents formats, plusieurs spécialistes ont fait le point sur « l'homme du siècle ». Nous remarquerons les biographies qu'Alain Riffaud (2014) et Christian de Bartillat (2008) ont publiées sur Vercors au début de ce siècle. Tous les deux introduisent des textes inédits de Vercors et offrent une vision assez complète de son parcours personnel et professionnel. Les deux chercheurs présentent leurs biographies comme des « actes de justice » envers un homme de lettres oublié de nos jours malgré le rôle important qu'il a eu dans la société française, spécialement dans la première moitié du XX^e siècle. Ces travaux ont la particularité de relier sa vie personnelle à ses ouvrages, que ce soit par les états d'âme transmis, par les fictions racontées ou par les réflexions philosophiques qui y apparaissent. D'autre part, nous pouvons de même souligner l'importance du travail de thèse de Nathalie Gibert-Joly, devenue l'une des chercheuses spécialistes de l'œuvre littéraire et picturale de Jean Bruller-Vercors. Dans son « Édition électronique de la correspondance de Jean Bruller – Vercors » (2011), elle essaie de trouver les clés de la pensée et de l'œuvre de l'artiste par ses échanges épistolaires avec ses proches et des personnes du monde de la culture. Il s'agit d'un travail titanesque qu'elle a pu réaliser grâce au dépôt de cette correspondance dans la Bibliothèque Doucet à Paris, un outil sans doute précieux pour les chercheurs s'intéressant à l'auteur.

Au-delà de ces précieuses informations biographiques, fondamentales pour comprendre la production de Vercors, nous passerons en revue les travaux critiques qui mettent en valeur l'influence de ces plusieurs « moi » dans son écriture littéraire et dans sa pensée en tant qu'intellectuel. D'abord, il est judicieux de mettre en avance la relation de Jean Bruller avec le dessin qui a été, non seulement son premier moyen d'expression, mais aussi l'activité qui lui a valu une reconnaissance importante dans les milieux artistiques français du début du XX^e siècle. Le dessinateur Jean Bruller n'a jamais disparu complètement de la vie de Vercors, d'ailleurs, il comptait revenir à cette activité après la guerre ce qu'il ne fera finalement que de façon occasionnelle. La liaison qu'il entretient avec ce travail manuel de dessin et gravure semble avoir influencé sa nouvelle forme d'expression, spécialement lors de ses premiers récits. Radi-voje D. Konstantinovic (1969 : 113) s'est intéressé à l'analyse de cette étroite relation, qu'il envisage comme inévitable :

Il va de soi que l'étude de la technique littéraire se révèle très importante pour caractériser l'univers de chaque écrivain. Elle l'est encore davantage dans le cas de Vercors, où le dessinateur précède le romancier [...] Il n'est guère besoin de prouver que cette influence existe dans l'œuvre d'un écrivain qui fut pendant vingt ans un graveur professionnel ; il s'agit plutôt de voir en quoi et dans quelle mesure se manifeste dans l'œuvre de Vercors.

Le dessin a de même été le réceptacle artistique de la prise de conscience politique et sociale de Vercors. En effet, si ses visions pessimiste et absurde sur le monde et sur l'homme constituent à grands traits le centre thématique de sa production picturale, il y a d'autres univers dans ses dessins qui sont moins connus mais tout de même importants, car ils révèlent l'évolution personnelle de l'artiste. C'est par exemple le cas des collaborations que Vercors a faites pendant les années 20 et 30 dans plusieurs éditions de littérature pour la jeunesse. Ces ouvrages supposent les premiers rapports de l'auteur avec la littérature et nous montrent son positionnement idéologique vis-à-vis d'un sujet polémique comme le sujet colonial. Ces collaborations inusuelles n'ont pas passé inaperçues pour la professeur Nathalie Gibert-Joly qui a analysé en détail le sujet dans son article « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres : de *Loulou chez les nègres* (1929) à *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* (1937) » (2012). La participation de Vercors dans ces ouvrages de la littérature coloniale montre la prise de conscience à ce sujet de l'écrivain, une prise de conscience qui coïncide avec son éveil comme citoyen, se préoccupant de plus en plus des problèmes qui accablent la société et des solutions pour les remédier.

Ses premières illustrations dans ce genre d'ouvrages se produisent à la fin des années 20, avec *Pif et Paf chez les cannibales* (1927) et *Loulou chez les nègres* (1929), dont les titres laissent déjà entrevoir les clichés racistes qui se véhiculent par la suite et

qui trouvent sa justification dans le devoir civilisateur des puissances européennes. Gibert-Joly remarque le fait que le jeune Jean Bruller de l'époque, en voie de consécration, ne remet pas en cause ce genre de clichés, tout comme beaucoup d'autres jeunes de son âge qui les voyaient normaux car ils avaient été véhiculés comme vrais et incontestables. C'est ainsi que les illustrations exaltent l'imaginaire exotique des colonies et l'aspect sauvage et stéréotypé de leurs habitants, qui se rapprochent dans les dessins de Jean Bruller de la physionomie des singes. Gibert-Joly admet de même qu'il est possible de penser à la collaboration du dessinateur dans la rédaction de *Loulou chez les nègres* ouvrage d'Alphonse Crozière, ce qui n'a jamais été reconnu par aucun de deux artistes. D'ailleurs, Vercors passe volontairement sous silence sa participation à ces ouvrages dans ses mémoires :

L'année 1929 dévoile donc chez Jean Bruller l'absence de prise de conscience des méfaits du colonialisme. Dans ses mémoires, Vercors fit silence sur cet aspect idéologique au profit d'une insistance sur son pacifisme. Ce n'est que lorsque son anticolonialisme sera bien assis que l'autobiographe en fera explicitement mention (Gibert-Joly, 2012).

L'année 1931 supposerait le début de la découverte de la réalité coloniale par le futur écrivain. Jean Bruller côtoie des nombreux intellectuels anticolonialistes et il commence à développer son esprit critique, en même temps que l'exposition coloniale internationale de Paris loue les prétendus bienfaits de la colonisation. Il publie ainsi *Le Mariage de Monsieur Lakonik* (1931), son premier album sous forme de bande dessinée. Il marie texte et images pour dénoncer l'image surréaliste et mensongère que la population européenne, lui inclus, se faisait des habitants des colonies en renversant la « sauvagerie » noire par la « sauvagerie » blanche, sous le voile de l'humour. La prise de conscience sur la question coloniale vient se concrétiser en 1937 avec l'illustration de l'ouvrage de Claude Aveline *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*. Se déclarant comme anticolonialiste depuis le début de sa carrière, Claude Aveline fait appel à Jean Bruller pour incorporer des dessins à son texte, un récit qui critique ouvertement le colonialisme par l'inversion des rôles entre ses jeunes protagonistes dont la seule différence est la couleur de peau. L'ensemble présente la déconstruction des clichés coloniaux et dénonce l'absurde rapport de forces entre les peuples noir et blanc.

Jean Bruller continue aussi dans ces années à participer de la critique contre la colonisation par de différents dessins publiés dans des revues ou accompagnant certaines publications comme *Le Blanc à lunettes* de Georges Simenon. Malgré cette prise de conscience, Nathalie Gibert-Joly affirme que Jean Bruller n'était pas assez mûr pour penser la décolonisation à la fin des années trente, ses réflexions aboutiront sur cette demande quelque temps plus tard sous forme de textes écrits : « Ce n'est qu'une fois devenu Vercors, dans un heurt traumatisant avec l'Histoire, qu'il franchit le der-

nier cap et alla au bout de la logique. Ses combats anticolonialistes d'après-guerre en témoignent » (Gibert-Joly, 2012). En effet les renvois entre les dessins et les productions écrites de Jean Bruller et Vercors sont constants, ce qui a promu des travaux interdisciplinaires. Le tout s'intègre dans un mouvement intellectuel qui ne fait que progresser, se refaire, se questionner et avancer tout en s'exprimant sous forme de produits artistiques qui permettent de configurer le développement personnel et professionnel de Jean Bruller-Vercors.

Le deuxième « moi » de l'écrivain qui a suscité la curiosité érudite des chercheurs naît pendant la guerre et comme conséquence de son désir de résister à l'occupant par la littérature. Il s'agit d'un Vercors pragmatique, qui prend en main cette opposition culturelle pour la mener jusqu'au bout en lui procurant les moyens matériels nécessaires pour sa réalisation : il s'agit du Vercors imprimeur et cofondateur des Éditions de Minuit.

Les Éditions de Minuit sont aujourd'hui l'une des maisons d'éditions les plus importantes en France, sa naissance et parution dans la clandestinité de la Seconde guerre mondiale et son travail de résistance intellectuelle pendant le conflit lui ont permis de faire sa place dans le monde éditorial, non sans difficultés. Cette entreprise majeure créée avec tant de difficultés par Pierre Lescure et Vercors a été souvent objet d'étude pour ceux attirés par le devenir de cette entreprise éditoriale mythique. Les conditions d'impression, les difficultés économiques, les menaces politiques, les collaborations de grands écrivains ou le développement technique ont constitué le sujet de nombreux travaux parmi lesquels ressort celui d'Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission* (2008). Suscitant l'intérêt de tant d'études spécialisés, nous ne nous étonnerons pas d'apprendre que ce sont nombreuses les recherches qui se penchent sur les fondateurs des Éditions de Minuit : Vercors et Pierre Lescure. Dans le cadre de ces recherches nous sommes pourtant loin de l'analyse ou de la critique littéraire, car celles-ci s'approchent de l'écrivain plutôt dans sa facette d'imprimeur et d'entrepreneur ou encore d'idéologue du courant intellectuel choisi pour les publications, fondamentalement pendant la guerre.

Vercors avait acquis pendant son activité de dessinateur et graveur une grande connaissance du métier du livre, ayant pris en charge à plusieurs reprises l'édition de ses albums et surveillant après l'impression et réédition de ses ouvrages. D'ailleurs, dans la double direction de la maison d'édition, il était chargé des techniques de la production, toujours très exigeant avec le côté esthétique des ouvrages. Vercors écrit même de différents articles sur l'importance de ce côté esthétique et sur les consignes de base à suivre pour atteindre une œuvre d'art à part entière. Nous soulignerons son article « Le livre d'art en France : essai de classement rationnel », publié en 1931 dans la revue *Arts et métiers graphiques*, où il explique ses maximes pour une impression de qualité esthétique et matérielle. Les connaissances de Vercors sont précieuses pour sa maison d'édition et les critiques n'hésitent pas à reconnaître cette caractéristique dif-

férenciatrice et valorisante. Dans un contexte de pénurie sociale, économique et politique le contenant et le contenu de l'œuvre littéraire s'allient parfaitement pour exercer la résistance par l'art : « Les ouvrages des Éditions de Minuit se veulent des œuvres d'art qui allient la beauté plastique et le beau spirituel » (Gibert-Joly, 2010a).

Dessinateur ou imprimeur, deux exemples de la personne polyvalente qu'a été « l'autre » Vercors, capable de trouver des moyens pluriels pour mener à bien son engagement politique, culturel et idéologique selon les circonstances qui l'ont entouré à chaque étape de sa vie.

4. Conclusion

En guise de conclusion, nous devons avouer que le parcours réalisé sur les différents ouvrages critiques consacrés à Vercors ne nous a pas fourni ou du moins éclairé les raisons de l'« oubli littéraire » qui a fait qu'aujourd'hui cet écrivain semble pratiquement un inconnu des lettres françaises. Ses multiples activités en dehors du monde de l'écriture et son rôle social très important pendant et après la guerre ont fait de lui un personnage très connu au XX^e siècle. D'ailleurs, les textes dont il est l'objet se penchent souvent sur ses activités comme dessinateur, imprimeur ou résistant. Cependant, nous craignons que sa célébrité publique ait pris le dessus sur son savoir-faire littéraire et donc, que ses lecteurs aient disparu quand il a décidé de se retirer de la vie publique. Les conditions de cet « oubli » restent donc inconnues aujourd'hui et il se peut tout simplement qu'il n'ait pas eu la chance de faire partie de l'élection sélective que l'histoire littéraire fait parmi ses écrivains.

Au-delà de ces hypothèses, nous aimerions rejoindre les critiques littéraires qui actuellement travaillent à redonner à Vercors la place que, nous croyons, il mérite dans la littérature de langue française. Il reste beaucoup d'aspects de son œuvre à étudier et à découvrir et c'est vers ces domaines que les recherches devraient se diriger. Nous attirons particulièrement l'attention sur la relation existante entre les pensées philosophiques sur l'Homme que Vercors développe dans ses essais et les adaptations fictionnelles qu'il en fait dans ses textes.

Nous trouvons particulièrement intéressant le fait qu'il ait tenu à développer sa propre conception sur l'être humain et qu'il ait exploré par la littérature les limites de celle-ci pour la faire avancer, la corriger et l'améliorer. Cette voie d'étude permettrait aussi de donner à connaître des textes de son étape de maturité, qui sont pour la plupart méconnus. En effet, ayant fait de l'homme le centre de sa réflexion artistique, Vercors a tenu à l'explorer depuis des perspectives très diverses. Si dans, *Sept sentiers du désert* (1972), il met en scène des personnages rebellés contre la nature (contre la société, le gouvernement, la justice, la morale établie, etc.), dans un décor fictionnel fortement réaliste ; l'auteur se tourne aussi vers le monde de la science et vers l'homme biologique dans *Questions sur la vie à Messieurs les biologistes* (1973). Il s'est aussi intéressé au domaine de la biographie comme moyen d'apprendre l'Homme par l'homme, par exemple, dans sa trilogie sur Aristide Briand (1981-1984) ou à

l'histoire comme progrès des civilisations dans *Sens et non sens de l'Histoire* (1978). Ceux-ci ne sont que quelques exemples d'ouverture dans le but de montrer les nombreuses possibilités d'analyse qu'offre l'œuvre de Vercors et qui pourraient aider éventuellement à faire sortir ses travaux de l'oubli.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTILLAT, Christian de (2008) : *Vercors: l'homme du siècle à travers son œuvre, 1902-1991*. Etrépilly, Les Presses du village.
- BOURDIEU, Pierre (1992) : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, du Seuil (Points).
- BRETON, André (1944) : *Arcane 17*. Paris, Fayard.
- BRETON, Philippe (1996) : *L'argumentation dans la communication*. Paris, La Découverte.
- BRODIN, Pierre (1958) : « Présences contemporaines : Vercors », in *Présences contemporaines : Littérature*. Paris, Debresse, 323-332.
- CALIN, Françoise (2004) : « Un vertige d'hésitations. *Le Silence de la mer* de Vercors », in *Les marques de l'histoire (1939-1944) dans le roman français: L'invitée, Un balcon en forêt, L'acacia, Le silence de la mer, La peste*. Paris, Minard (Lettres modernes), 105-132.
- CESBRON, Georges et Gérard JACQUIN (1999) : *Vercors (Jean Bruller) et son œuvre*. Paris, L'Harmattan.
- COMPAGNON, Antoine (1998) : *Le démon de la théorie littérature et sens commun*. Paris, du Seuil (Points).
- CONTI, Flavia (2010) : « L'espace de la page à l'écran : Vercors, Cocteau et Melville ». *Roman 20-50*, 50 (2), 171-183.
- FARCHADI, Albert (1996) : « *Le Silence de la mer* ou l'injonction assourdie ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 96 (5), 983-989.
- GIBERT-JOLY, Nathalie (2008) : « La bibliothèque dans *Le Silence de la mer*, un espace symbolique ». *Conserveries mémorielles*, 5. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cm/102>.
- GIBERT-JOLY, Nathalie (2010a) : « Jean Bruller Vercors et la *Belle Ouvrage* », in Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*. Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest. Disponible sur : <http://books.openedition.org/sicd.clermontuniversite.fr/pupo/1885>.
- GIBERT-JOLY, Nathalie (2010b) : « Jean Bruller-Vercors et l'imprimerie », in Alain Riffaud (éd.), *L'écrivain et l'imprimeur*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 337-358.
- GIBERT-JOLY, Nathalie (2010c) : « Vercors et la spécificité humaine », in Jean Birnbaum (dir.), *Qui sont les animaux ?* Paris, Gallimard, 210-224.

- GIBERT-JOLY, Nathalie (2011) : *Édition électronique de la correspondance de Jean Bruller-Vercors*. Thèse de doctorat sous la direction d'Alain Riffaud. Université du Maine.
- GIBERT-JOLY, Nathalie (2012) : « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres : de *Loulou chez les nègres* (1929) à *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* (1937) ». *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 3. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/strenae/493>.
- KAUFFMANN, Judith (2000) : « La Marche à l'étoile: une certaine idée de la France », in Ruth Reichelberg, *Littérature et résistance*. Reims, Presses universitaires de Reims, 91-106.
- KOLBERT, Jacques (1965) : « From Novel to Play: Vercors' Transformation of *Les Animaux dénaturés* into *Zoo* ». *The French review*, 39 (3), 398-409.
- KONSTANTINOVIC, Radivoje D. (1969) : *Vercors, écrivain et dessinateur. Avec des commentaires de Vercors et 18 dessins de Jean Bruller*. Paris, Klincksieck.
- RIFFAUD, Alain (1999) : « *Le silence de la mer* », *Vercors*. Paris, Bertrand-Lacoste.
- RIFFAUD, Alain (2002) : *Les silences de Vercors*. Le Mans, Création & recherche.
- RIFFAUD, Alain (2014) : *Vercors: l'homme du silence*. Rome, Portaparole.
- SARTRE, Jean-Paul (1948) : *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.
- SIMONIN, Anne (2008) : *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*. Paris, IMEC.
- VERCORS (1951), *Le Silence de la mer et autres récits*. Paris, Albin Michel.
- VERCORS (1978) : « *Le Silence de la mer*, pièce en neuf tableaux », in *Zoo suivi de Le Fer et le Velours et Le Silence de la mer*. Paris, Galilée.
- VERCORS (2002) : « Les animaux dénaturés », in A. Riffaud (dir.), *Le silence de la mer et autres œuvres*. Paris, Omnibus, 511-665.

Pierre Véry y el relato de ciencia-ficción

Inmaculada Illanes Ortega

Universidad de Sevilla

iillanes@us.es

Resumen

Aunque reducida (apenas una cuarentena de textos), la obra narrativa breve de Pierre Véry introduce una importante renovación en el imaginario de géneros tan codificados como el policíaco y la ciencia-ficción. En el caso de esta última, el análisis de los textos que componen el volumen póstumo *Tout doit disparaître le 5 mai* revela cómo la introducción del humor, unido a la crítica mordaz, pero también a un sentimiento de humanismo poético, constituye la base de la originalidad de unos relatos que abren nuevas vías para la evolución posterior del género.

Palabras clave: Ciencia-ficción. Intertextualidad. Humor. Originalidad. Relato breve

Abstract

Pierre Véry's short narrative work is not very large (only about 40 tales), but his contribution to the renovation of such coded genres as police novel and science-fiction is undeniable. The analysis of the texts in *Tout doit disparaître le 5 mai*, his posthumous volume of sci-fi stories, shows the originality of a narrative that explores new ways for the genre by the introduction of humor, combined to social criticism and a poetical sense of humanism.

Key words: Science-Fiction. Intertextuality. Humor. Originality. Short tales.

Résumé

Malgré leur quantité un peu réduite (à peine une quarantaine de textes), les nouvelles de Pierre Véry ont contribué significativement au renouvellement du polar et de la science-fiction, deux genres par ailleurs bien codés. L'analyse des récits contenus dans le recueil posthume *Tout doit disparaître le 5 mai* nous permettra de montrer comment l'auteur ouvre de nouveaux chemins au genre par l'introduction de l'humour, mais aussi de la critique poignante et d'un certain humanisme poétique.

Mots clé : Science-Fiction. Intertextualité. Humour. Originalité. Nouvelle.

Pierre Véry (1900-1960) debe su celebridad como autor a un género, el policíaco, al que dedicó –un tanto *à contre-cœur*¹– la mayor parte de su producción, tanto literaria como cinematográfica, y a cuya renovación contribuyó sin duda de forma significativa, explorando sus límites con géneros vecinos, como lo fantástico y lo maravilloso².

Esta libertad creativa en la composición de sus historias “de mystère” –como él prefiere llamarlas– se manifiesta de forma particularmente clara en los relatos breves que componen los dos volúmenes publicados por el autor en la célebre colección “Le Masque”³: *Les Veillées de la Tout Pointue* (1937) y *Cinéma, cyanure et compagnie* (1954). Pese a formar parte de una serie específicamente dedicada al *polar*, e inequívocamente identificable para los amantes del género, en ellos se encuentran no solo historias de crímenes y enigmas por resolver (alguna protagonizada incluso por uno de los detectives habituales del autor, el abogado Prosper Lepic), sino también grandes dosis del humor fantasioso y el humanismo poético propios de la escritura de Véry.

Nuestro interés en el presente trabajo se centra, sin embargo, en el tercer y último volumen de relatos del autor, *Tout doit disparaître le 5 mai*, publicado de forma póstuma en 1961, dentro de una colección, “Présence du futur”, de la editorial Denoël⁴, dedicada a textos de un género bien distinto, pero que, como el policíaco, es considerado a menudo pariente del fantástico: la ciencia-ficción (Herrero Cecilia, 2000; Bozzetto, 2011).

¹ La concesión del *Grand Prix du roman d'aventures* de 1930 y el éxito entre el público de su novela *Le Testament de Basil Crookes* (firmada como Toussaint-Juge) condicionó un contrato editorial con Gallimard que determinaría significativamente la continuación de su carrera: « Encore trois à écrire et la série sera finie. Oh ! que je voudrais passer à d'autres exercices », escribió en 1936 a su amigo Claude Aveline. (Badou, 1982: 14). Años después, en 1951, declarará su deseo de abandonar la novela policíaca para « entrer en littérature » (Picquet, 2004).

² « Mon rêve est de rénover la littérature policière en la rendant poétique et humoristique ; d'où ma décision d'écrire une série de romans de mystère, une quarantaine, dans la ligne du chef-d'œuvre de Chesterton « Le Nommé Jeudi », avec des personnages qui ne seront plus des pantins au service d'une énigme à résoudre, mais des êtres humains en lutte vers leur vérité » [Carta a Pierre Béaru (Badou, 1982 :16)].

³ Esta colección de la Librairie des Champs-Élysées, creada por Robert Pigasse, es una de las grandes referencias para los amantes del género policíaco. Desde 1927 y durante más de noventa años, ha ofrecido más de dos mil quinientos títulos de los mejores autores del género. A partir de 1950, la serie adoptó su característica imagen con la encuadernación en amarillo.

⁴ En la contracubierta del volumen, en una breve nota sobre el autor, se señala que « son œuvre est actuellement l'objet d'une redécouverte à laquelle la présente collection est fière de participer ». Dos de los textos que lo componen habían sido previamente publicados en revistas: “Le Yoreille”, en el número de mayo de 1960 de *Fiction*, y “Les Linottes de la Voie Lactée” en *Actes*, en 1944, con el título de “Retour à la Terre”.

En la misma editorial, Véry había publicado, en 1945, *Le pays sans étoiles*, una novela que sería calificada por los especialistas del *roman de mystère* (Bozzetto, 1982), de novela fantástica (Badou, 1982), e incluso enmarcada en los límites de la ciencia-ficción (Compère, 1982). Sea cual sea la etiqueta elegida, se trata de un relato de anticipación, en el que un astronauta descubre los seres que pueblan la Luna, una temática que se identifica habitualmente con la ciencia-ficción. Este género, sin duda no tan marcadamente codificado como el policíaco, presenta no obstante, como este, unas claras marcas de identidad y, sobre todo, un horizonte de expectativas bien definido por parte del lector. Ello implica ciertos condicionantes para la libertad creativa del autor; pero, como ya ocurriera con el género policíaco, Véry se adentra en el universo de la ciencia-ficción para subvertir sus normas y abrirlo hacia nuevos horizontes. Así lo señala Roger Bozzetto (1982: 85), subrayando cómo los relatos de Véry anticipan incluso la evolución posterior del género:

Certes, on pourrait, comme le critique de *Fiction*, reprocher à Véry de s'être servi de la SF afin de la dévoyer au lieu de s'œuvrer dans le domaine du genre. Véry se sert de la SF. J'ajouterais qu'il s'en sert bien : elle lui permet d'atteindre une facilité à se mouvoir dans l'imaginaire sans trop se sentir bridé par le fameux principe « de réalité ». Mais, ce faisant, Véry rend peut-être à la SF plus qu'elle ne lui prête. On s'en rend compte avec le recul [...] Une sorte de renversement semble s'être produit, dont on voit les prémices chez Véry : c'est maintenant la création surréelle, onirique, ou simplement ludique qui donne un corps et une saveur d'authentique à ce qui ne serait, autrement ou dans des mains moins inspirées qu'une enfilade de lieux communs, une collection d'objets trouvés dans des futurs de pacotille.

Ce n'est pas le moindre paradoxe que de retrouver ainsi Véry, par un détour qui s'apparente à une ruse de l'histoire littéraire, pionnier involontaire dans l'évolution d'un genre qu'il a peu pratiqué. Mais sur des terres qu'il n'avait jamais quittées et où on a fini par le rejoindre, en ignorant qu'il y fut – ou en l'oubliant.

Desde otra perspectiva, la del lector, Marcel Aymé señala también, en su “Préface” a *Tout doit disparaître le 5 mai*, la atractiva originalidad de los relatos de su amigo, capaces de seducir incluso a un público poco adicto a las aventuras intergalácticas:

Habituellement, je n'éprouve pas de sentiment bien vif pour le genre de science-fiction. Dans la réalité, les exploits des spoutniks ne m'ont jamais fait battre le cœur. A plus forte raison suis-je réfractaire à des histoires de boy-scouts plus ou moins montés en graine, promenant leurs bons sentiments à travers les espaces intersidéraux. Et voilà le miracle : avec Pierre Véry,

je me délecte d'aller aussi bien dans la Lune que dans les arrière-cantons de Betelgeuse, assuré de m'y transporter grâce à lui avec un bagage humain qui enchantera mon dépaysement (Aymé, *apud* Véry, 1961: IX).

Nuestro objetivo en el presente trabajo es, precisamente, el análisis de los nueve relatos que componen el volumen⁵, para establecer cuáles son las claves que determinan su originalidad, tanto desde el punto de vista temático como formal, dentro del género el que se inscribe.

Las primeras pistas las ofrece el propio autor en las páginas iniciales del libro, a través de tres citas introductorias –de Maeterlinck, de Gide y de sí mismo– en las que subraya su concepción del Universo como un espacio cerrado, en el que, pese a su inmensidad, el hombre se siente prisionero. Como en uno de los modelos clásicos del relato de enigma policíaco, Véry concibe el Universo como un “Problème du Local Clos”⁶ (1961: 1), al que solo la imaginación permitirá encontrar una salida, si quiera temporal.

Para saltar “le mur de l’Avenir”(1961: 3), el autor propone una particular fórmula para definir la ciencia-ficción, indicando incluso las proporciones necesarias de cada elemento (1961: 5):

Définition justificative :

L'enfant pris de peur dans le noir siffle pour se rassurer. Pris au piège du Continuum Espace-Temps, l'homme, pour se rassurer, se raconte des histoires de peur.

Équation :

$(E = MC^2) + \text{Abracadabra} = \text{S.F. (et inversement)}$.

Formule :

$(E = MC^2) : \dots\dots\dots 1\%$

Abracadabra : $\dots\dots\dots 49\%$

Excipient littéraire : $\dots\dots\dots \text{Q.S.}$

Sin embargo, contrariamente a lo que sugiere la justificación inicial, los compuestos resultantes de la aplicación de esta fórmula no dan lugar, en este caso, a relatos de miedo, sino a una serie de fantasías cargadas de imaginación, en las que no

⁵ “Le Yoreille” (YOR), “La planète d’honneur de l’univers” (PHU), “L’étoile jaune” (EJ), “Le visage” (VIS), “Tout doit disparaître le 5 mai” (TDD), “Les linottes de la Voie Lactée” (LVL), “Le peuple peint” (LPP), “Hideux Tipset” (HT) et “Ils...” (ILS). En adelante, se utilizarán las siglas indicadas entre paréntesis para hacer referencia a los distintos textos. Los números de página remiten, lógicamente, a la edición citada más arriba.

⁶ Siguiendo el modelo de *The Murders in the rue Morgue* de E. A. Poe, muchos autores del género (Gaston Leroux, Chesterton, Conan Doyle, Agatha Christie...) han cultivado este tipo de relatos, en los que se presenta un enigma de difícil resolución, por haber tenido lugar el “crimen” en un espacio cerrado, sin salida o de imposible acceso.

faltan importantes dosis de inquietud y misterio, pero también de ironía y de sentido del humor⁷.

Aunque sin precisar fechas en ningún caso, la mayoría de las historias se sitúan en un futuro más o menos cercano, en el que el hombre puede realizar viajes espaciales (EJ, HT) y los astronautas procedentes de otros planetas llegar a la Tierra (PHU, LVL), una época indeterminada en la que el mundo actual se ha convertido en el “Très Vieux Temps”, reemplazado por una nueva sociedad más desarrollada tecnológicamente (YOR).

Junto a estos relatos más cercanos a los modelos clásicos del género, otros textos introducen también una ruptura de las coordenadas de la realidad, pero sin la presencia del componente “científico” que dota de verosimilitud a este tipo de ficciones. Así, la presencia de una espía invisible en una apacible calle londinense (LV), la profecía del fin del mundo en el cartel de liquidación de un negocio (TDD), la huida de un joven negro sureño a través del papel pintado de una habitación (LPP) o la caída “hacia arriba” de una mujer que se siente acosada por seres extraños (ILS) son episodios más cercanos a la ruptura de la realidad propia de los relatos fantásticos, en los que no se ofrece ninguna explicación plausible a lo extraordinario, que a las historias de ciencia-ficción, en las que se fantasea con las posibilidades ofrecidas por los avances científicos y tecnológicos.

Pese a ello, el hilo que liga estos textos al género, aunque fino, es mantenido, incluso de forma explícita, por el autor. Así, la espía invisible es acibillada en una casa de Pimrose Hill, « cette colline où H.G. Wells situa la mort des Marsiens envahisseurs de la terre dans son livre : *La Guerre des Mondes* » (LV, 95), precisa por dos veces el narrador⁸, señalando además que se trata del mismo Wells « qui avait aussi écrit un livre intitulé *L'homme invisible* » (LV, 102).

Por su parte, la muerte de M. Lecourtois supone en realidad el cumplimiento de la profecía del fin del mundo anunciada en el cartel del efímero negocio funerario, « la mort de chacun de nous signifiant réellement et en vérité la mort de l'Univers, l'éclatement de ses planètes, de ses étoiles, de ses galaxies: bulles de savon qui rentrent dans le néant » (TDD, 135).

Mucho más difícil resulta, sin embargo, detectar ese 1% de $E=MC^2$ en un relato como ILS, en el que el posible origen extraterrestre de los “Innomables” que acechan a Ynna Redlaw resulta poco significativo en un texto construido sobre la base de

⁷ La importante presencia del humor se anuncia ya en el “pre-texto”, tanto en la singular definición del género propuesta por el autor, como en la nota que aparece en la página anterior: « Les personnages de ce livre sont entièrement imaginaires. Toutes similitudes ou ressemblances avec des personnes vivantes ou mortes, de chair ou de métal, terrestres ou extra-terrestres ne sauraient être que fortuites ».

⁸ De hecho, una de las vecinas pregunta a la voz sin cuerpo si es una marciana, tras haber especulado sobre su condición de un fantasma o de diablo, y antes de buscar una posible explicación “tecnológica” (un micrófono) a su presencia.

un juego de simetría, tanto espacial como verbal. O en la aventura del joven Doug Derring, una fantasía onírica inscrita en la dura realidad contemporánea (LPP).

Las dosis son, sin duda, variables, y, por supuesto, no falta en los textos la presencia de los avances científicos y los artefactos tecnológicos propios de las sociedades futuras: el pequeño robot espía (YOR), las naves interestelares y sus equipamientos (PHU, EJ)... Ni tampoco las explicaciones (pseudo)científicas sobre algunos de ellos en las que, con mayor o menor abundancia de detalles, el narrador da rienda suelta a su imaginación y a su particular estilo, cargado de ironía y de espíritu crítico. Sirva de ejemplo la descripción de las sucesivas bombas P (“Pharmaceutiques”) creadas por el Comité Supremo de Seguridad para, en aplicación del espíritu malthusiano, reducir la superpoblación del planeta:

P.1. : (Somnifères), à base d’isotopes lourds de phényl-éthylammonylurée), appelé familièrement : “Bombe Dodo”. (Toujours, chez le peuple, ce goût de la formule qui fait image, du mot qui fait balle !) Bons résultats. Mais trop, beaucoup trop, d’enterrés-vivants.

Puis P.2. : (Euphorisante), au bichlorhydrate-clorbenzhydril 4 (2 (2-hydroxyéthoxy) éthyl) diéthylène diamine, baptisée : “Bombe de la Bonne Mort” (l’expression avait de la tenue et était tout à fait en situation.) Les sacrifiés mouraient – littéralement – de rire.

Net progrès sur P.1.

Ce n’était pourtant pas l’idéal.

Là encore, ces millions de cadavres, ensuite, à ensevelir ou brûler. Des morts de la meilleure humeur, certes, mais des morts, cependant.

[...] Enfin – tout récemment – une “bonne nouvelle”: la bombe Z, aux ultraviolets. [...] Nulle corvée de nettoyage. Du travail sans bavures. Bref : *le nec plus ultra*.

La bonne humeur populaire, que l’on ne saurait prendre au dépourvu, baptisa cette bombe impeccable : “Bombe du Jugement Dernier”. C’était franchement drôle (YOR, 20-21).

Mucho más extenso es el relato en el que Théophile Binguet expone con orgullo los detalles de la gran expedición suiza a un remoto planeta de la constelación de la Cabellera de Berenice, en lo que supone una peculiar e imaginativa interpretación de la teoría de la relatividad, que permite a los astrofísicos reducir la inmensidad del Universo mediante un sencillo sistema de plisado: “*Fronces-Plissé*. Dans ces deux termes est enfermé l’Infini. [...] Nous demeurions rigoureusement immobiles et, autour de Nous, se “fronçait”, se “plissait” le continuum espace-temps” (HT, 179-180).

En términos generales, las explicaciones no abundan, sin embargo, en unos relatos cuya limitada extensión favorece el recurso a breves comentarios para esbozar las nuevas realidades, sin profundizar en las explicaciones sobre su naturaleza. Véry opta así por un modelo narrativo en el que la imaginación se impone, de pleno derecho, sobre cualquier tentativa de racionalismo científico, para producir unos relatos cargados de creatividad y de espíritu lúdico, pero no por ello exentos de profundidad crítica y de valor poético.

Varias son las constantes formales y temáticas que los caracterizan, concediendo cierta unidad al conjunto, a pesar de su diversidad, y cuyo análisis nos permitirá conocer con mayor precisión en qué consiste la particular aportación del autor a la literatura de ciencia-ficción. Por una parte, los textos introducen todo un juego de resonancias culturales, mediante la introducción de citas y referencias literarias, más o menos explícitas. Lejos de toda pedantería o exceso de erudición, este tejido intertextual se alía a menudo con la ironía y el humor, una de las constantes de la escritura de Véry. Un sentido del humor que invita a la diversión y al juego, pero también se pone al servicio del espíritu crítico y de la denuncia. Porque, en el fondo, estas ficciones, más o menos científicas, son historias cargadas de una profunda humanidad.

1. El juego de la intertextualidad

Ya hemos mencionado anteriormente las referencias a *The War of the Worlds* y *The Invisible Man* incluidas en LV, con las que el autor muestra explícitamente al lector su intención de “homenajear” a un autor clásico del género, reutilizando sendos elementos (la localización, la invisibilidad) de sus novelas. Estas alusiones son un ejemplo único en el volumen, por su carácter explícito, pero los ecos de otros autores y obras del género resuenan también en otros relatos, de forma más o menos evidente⁹.

Así en YOR, se nos presenta la sociedad del futuro en Milkeewhiskoff, U.R.S.S.A « (dans le Très Vieux Temps : Milwaukee, Winsconsin, U.S.A) » (YOR, 8), estrictamente controlada por un “Comité Suprême de Sécurité”, que no solo limita férreamente el crecimiento de la población, mediante la eutanasia y las bombas de exterminio masivo, sino que espía y castiga a los “disidentes” con el destierro a los campos de trabajo de Júpiter. De una forma ciertamente mucho menos inquietante y amenazadora, por efecto del humor recurrente, se reproducen aquí los fantasmas de la

⁹ Aunque se trate de un género bien distinto, no podemos dejar de evocar el particular discurso de los personajes de *La cantatrice chauve* de Ionesco en relación con la conversación, característicamente británica, de las dos vecinas señoras que elucubran sobre el suceso.

distopía postsoviética orwelliana¹⁰, transformándose el “Big Brother” en el pequeño dispositivo autónomo bautizado popularmente como “Le Yoreille: (*L’Œil-Oreille*)”¹¹.

Pero no todo es terrible en este sistema tan controlado: como en *Brave New World* de Aldous Huxley (1932), el desarrollo científico-tecnológico ha permitido vencer las enfermedades y garantizar el bienestar de la población (aunque sea a costa de eliminar periódicamente una buena parte de ella), y aún es posible –como en las reservas indias de la novela del británico, aunque con un tratamiento bien distinto– conservar algunas reliquias del pasado lejano: el abuelo Sidney posee una enorme colección de novelas policíacas y más de cuatrocientas pinturas de los grandes maestros de la historia del arte, que solo él parece saber apreciar¹².

Menos específicas son las relaciones que se establecen en varios de los relatos con otros textos del género, a través del uso de motivos propios del mismo, como el viaje interestelar (PHU), la llegada de seres de otros planetas a la Tierra (LVL, PHU) o la historia anticipatoria del primer alunizaje (EJ). En este sentido, la historia narrada en PHU presenta incluso cierta relación premonitória con uno de los clásicos del género, publicado dos años más tarde: la sorpresa final, que revela la identidad de los astronautas y la destrucción de la Tierra por sus propios habitantes guarda cierto paralelismo con el final de la novela de Pierre Boulle *La planète des singes*, publicada en 1963¹³.

Las referencias intertextuales no se limitan, sin embargo, exclusivamente a las novelas de ciencia-ficción. Los cuentos de hadas, las canciones infantiles y determinados personajes ligados a la infancia, entre los que destaca sin duda la figura de Papá Noel, son presencias recurrentes en el imaginario de Véry¹⁴, que el autor integra también en su particular universo futurista.

Así, el buen rey Dagoberto aparece como ejemplo de la encarnación terrestre de un despistado “Piduchet”, procedente del anillo de Moebius (LVL, 154). Y las

¹⁰ Nos referimos, evidentemente, a la novela *1984*, publicada por George Orwell en 1947, trece años antes que el relato de Pierre Véry.

¹¹ El narrador subraya el gusto popular – también de Véry – por « les mots qui font image », en lugar del nombre técnico: Audiphote (YOR, 15).

¹² No solo su travieso nieto o su frívola nuera ponen de manifiesto su incapacidad para apreciar el valor de estas obras. El discurso del propio narrador destila toda la ironía del autor sobre el “progreso” intelectual de la humanidad: « Des fainéants qui ne devaient savoir que faire de leurs dix doigts, réellement! » o « la toile du barbouilleur nommé Franz Hals » (YOR, 9).

¹³ Aunque la historia se hizo universalmente célebre gracias a la adaptación cinematográfica de Franklin Schnaffer (*Planet of the Apes*, 1968), es necesario señalar que el guión de la película modifica significativamente el texto literario, especialmente la escena final.

¹⁴ Véry gusta de incluir en sus historias la presencia multiplicada de determinadas figuras (« La Multiplication des Nègres », los gitanos en « Police montée », etc.). Por otra parte, su interés por la imagen clásica de Papá Noel queda subrayado por una de las más célebres aventuras de su detective Prosper Lepic: *L’Assassinat du père Noël* (1934).

imágenes « d'attendrissants et désuets personnages de Watteau » (Pierrot, Arlequín y Colombina) acompañan al astronauta David Goldberg en su paseo por la superficie lunar, mientras suena reiteradamente la cantinela de *Au Clair de la lune* (EJ, 86-88). Por otra parte, el principal descubrimiento de la expedición interestelar suiza es la revelación de la existencia de Pulgarcito en un lejano planeta habitado por gigantes caníbales con apariencia de Papá Noel:

Tipset...

Ce nom rapproché de cette histoire d'ogres vient brusquement de me rappeler un autre nom – un nom de la Terre, celui-là.

Ah, dans quel trouble vertigineux m'a jetée cette pensée...

Ne devinez-vous pas ?

TIPSET...

TI POU CET...

PETIT POU CET...

Mais d'où viennent donc les légendes ?...

À quarante millions d'années-lumière ! – quarante millions d'années-lumière de notre Terre, cher Holtmann, cette pensée me rend folle...

Le Conte de l'Ogre et du Petit... (HP, 196)

El juego de alusiones literarias y culturales se amplía además con la inclusión de numerosas referencias, que van desde un relato de Mac Orlan (TDD) y las citas en latín, de Virgilio o de Nostradamus¹⁵ (YOR) a la evocación de figuras mitológicas, como Prometeo (PHU) o las tres Parcas (TDD)¹⁶, pasando por un palíndromo de Roger Cornaille (ILS) o las palabras de Diderot sobre La Fontaine (LVL). Pero el caso más particular es, sin duda, la inclusión de este último como personaje en LVL: tras asistir a la escena en la que una multitud de espíritus (entre los que se encuentran personajes históricos como Vercingétorix, César y Bruto) espera para reencarnarse en un bebé que está a punto de nacer, descubrimos, no sin sorpresa, que este niño es el célebre fabulista, cuyo conocido despiste queda explicado por ser su espíritu –como el de tantos otros humanos– el de un desorientado extraterrestre.

2. El humor

La presencia del humor es una de las señas de identidad de la narrativa de Véry y, sin duda, uno de los rasgos que más contribuyen a la originalidad de sus rela-

¹⁵ El escéptico interés de Véry por las profecías se manifiesta también en el relato de los últimos días de M. Lecourtois, dedicado a estudiar las obras que pronostican el fin del mundo (TDD, 124-6).

¹⁶ El amor del autor por la cultura clásica es subrayado por la elección del griego clásico –junto con el inglés, « la langue la plus lue » –para la redacción del gran LIBRO, hecho de sentimientos en estado puro: « parce que le grec ancien était la langue des dieux. La seule valable pour un ouvrage tel que LE LIVRE » (PHU, 45).

tos de ciencia-ficción¹⁷. El espíritu lúdico y una imaginación desbordante sirven al autor para afirmar su libertad creativa frente a las convenciones genéricas, sorprendiendo al lector mediante la ruptura constante de su horizonte de expectativas¹⁸, e invitándolo a disfrutar del placer de descubrir este particular universo.

Muchas y diversas son las formas en que el humor se filtra en los textos, aligerando el dramatismo de ciertas situaciones, apelando a la complicidad del lector con pequeños guiños, cargando de ironía el discurso del narrador, creando seres y situaciones al límite del absurdo, o dejando libre curso al puro juego verbal.

Porque, contradiciendo la definición ofrecida en las consideraciones preliminares, el sentido del humor –y no las historias de terror– resulta ser la mejor arma con que cuenta el hombre para enfrentarse al terrorífico vacío del inmenso universo exterior. Así lo concluyen las « grosses têtes de Cap Canaveral » al decidir, tras rigurosas pruebas de selección, enviar a dos humoristas a la primera expedición a la Luna: « deux spécimens d’individus avaient paru les plus aptes à résister au choc de la panique: ceux qui jouissaient, si l’on peut dire, d’une totale absence d’imagination, donc hypo-émotifs au maximum – et les humoristes » (EJ, 70); obviando, eso sí, las posibles dificultades para la convivencia entre los astronautas: « Les humoristes sont ainsi faits qu’ils n’apprécient vraiment que leur propre humour ! Les “grosses têtes” de Cap Canaveral feraient bien de songer à ce détail lorsqu’il s’agirait d’une expédition de plus longue durée : Mars ou Vénus ! » (EJ, 71)

El humor sirve, pues, como vía de escape y como fuerza transformadora de la percepción de la realidad, capaz de convertir una historia de distopía totalitaria en un juego de niños con toques de humor escatológico (YOR), e incluso de transformar a un verdugo en un entrañable jubilado, abandonado por su amada “viuda” (la guillotina), después de veinticinco años de fidelidad incondicional (TDD).

La comicidad de ciertas escenas –las bromas con los cuadros y el modo en que se descubre al “culpable” en YOR, la rivalidad entre los espíritus que esperan para reencarnarse en el recién nacido (LVL) o el supuesto rezo nocturno de M. Lecourtois (TDD)– se combina con fuertes dosis de ironía por parte del narrador¹⁹ y con los pequeños comentarios jocosos que a menudo dirige al lector, un recurso que permite reducir la tensión de ciertas situaciones –como hace el propio astronauta Maynsfield con sus bromas sobre la aventura lunar (EJ)– o, simplemente, añadir pequeños toques

¹⁷ Mucho menos habitual en la ciencia-ficción, la presencia del humor es sin duda una constante recurrente en el género fantástico (cf. Desmeules, 1993).

¹⁸ La reseña del volumen publicada por Demètre Ioakirnidis (1961) muestra con claridad la incompreensión con que fue recibida en su momento la atrevida propuesta de Véry.

¹⁹ Los comentarios sobre el gobierno en YOR, la explicación sobre el funcionamiento de las publicaciones con cargo al autor (PHU), el relato de la vida profesional del verdugo (TDD) y, sobre todo, el orgulloso discurso del expedicionario interestelar suizo (HT) son claros ejemplos de utilización de la ironía con efecto humorístico.

de comicidad al relato: « Rue des Martyrs (quelle idée, pour un bourreau, d'aller se loger rue des Martyrs !) chacun connaissait de longue date M. Lecourtois et l'estimait » (TDD, 114).

Por último, la fascinación de Véry por las posibilidades lúdicas del lenguaje es puesta de manifiesto por la presencia de una serie de elementos recurrentes en su narrativa (Couégnas, 1982), que reaparecen también en esta colección de relatos: el juego referencial de los nombres de los propios (además de los nombres populares de las bombas P y del propio dispositivo espía, antes citados, en YOR, encontramos al amable verdugo M. Lecourtois y a Clotilde –la Parca Cloto– en TDD); las siglas (los U.S.A. convertidos en la U.R.S.S.A), los títulos (EL LIBRO definitivo de PHU), los eslóganes (“Tout doit disparaître”), las canciones (*Au clair de la lune* en EJ), y, sobre todo, el gusto por los palíndromos y por los catálogos.

Los primeros constituyen la base –temática y formal– de ILS, donde la afición de la protagonista a los “enunciados capicúas” genera una fantasía que la transforma en una mujer de nombre inverso al suyo, arrastrada en una “caída ascendente” hacia la profundidad del universo; una historia original e inquietante, en la que el lenguaje sustituye a la tecnología como vía de acceso al inmenso vacío del espacio exterior:

À cet instant, elle eut le sentiment que tout basculait et *elle tomba*.

Mais non pas vers le sol : vers les étoiles.

Ce n'était pas une ascension, c'était une chute.

Comme abandonnée par la force de l'attraction terrestre, Ynna tombait dans le gouffre insondable du ciel [...] Il n'y a ni Haut ni Bas. Car, selon la phrase chère aux Alchimistes, aux disciples de Paracelse et de Raymond Lulle, aux Astrologues, aux Géomanciens : « Ce qui est en Haut est comme ce qui est en Bas et ce qui est en Bas est comme ce qui est en Haut ».

Le macrocosme et le microcosme.

De même que, dans le palindrome « ce qui est à gauche est comme ce qui est à droite, et ce qui est à droite est comme ce qui est à gauche » (ILS, 207).

Por otra parte, la introducción, en EJ, de un amplio catálogo de expresiones léxicas en torno al término “lune”, constituye sin duda una particular forma de ruptura con las expectativas de lectura del género: la broma del astronauta que trata de conjurar el pánico de sentirse aislado en la inhóspita realidad del satélite terrestre, jugando con el nombre de éste, supone la apertura de una nueva vía –puramente lingüística– para fantasear sobre el universo:

Hurler à la lune. La lune de miel – parlons-en, de la lune de miel ! Faire un trou à la lune.

Comme une litanie, ce chapelet d'expressions toutes faites.

- Les lunatiques. Avoir dans la paume de la main un mont de la lune particulièrement développé. (Il y a aussi un mont de Vénus !...) Être dans la lune... Ça, pour y être, Nous y sommes, et pour longtemps ! (EJ, 81)

3. El espíritu crítico y la denuncia

A pesar de la presencia recurrente del humor y del espíritu lúdico que caracteriza la escritura de Véry, los relatos que componen el volumen que analizamos están lejos de ser meros divertimentos formales o fantasías intranscendentes, destinadas únicamente a despertar una sonrisa en el lector. Y es que el autor se toma muy en serio el juego y el humor como estrategias para hacer más soportable –y, sobre todo, para expresar– el mundo complejo, y a menudo difícil de comprender, en que vivimos.

A través de la broma, de la ironía, del juego y de la sorpresa, los relatos de Véry denuncian toda una serie de comportamientos humanos más o menos ridículos, mezquinos, a menudo incomprensibles, e incluso crueles e “inhumanos”.

Así, la sociedad futura representada en YOR presenta una versión intensificada de algunos de los males de nuestro tiempo, que van desde la ignorancia y la petulancia de los miembros de la familia Lafontaine hasta la afirmación de un régimen totalitario que garantiza la estabilidad social mediante un férreo control de la población, tanto desde el punto de vista de la cantidad (recurso al aborto, a la eutanasia y a las bombas para el exterminio selectivo de determinadas razas), como de la calidad (espionaje a domicilio, condenas de deportación y unificación de las iglesias). Una distopía que cuestiona el supuesto “progreso” de la Humanidad y que resultaría angustiosa sin la constante presencia de la ironía en el discurso del narrador, y si el “peligroso” mutante no resultase ser un travieso jovencito que pellizca a la Gioconda, devora las manzanas de Cézanne y consigue burlar a la autoridad huyendo « de l'autre côté des choses » en la balsa de Géricault²⁰.

La crítica de la realidad cotidiana y la afirmación de los peores temores sobre el futuro reaparecen de nuevo, bajo otra forma, en PHU, un texto en el que dos historias paralelas convergen en un sorprendente final.

Por una parte, el relato de la publicación del LIBRO definitivo introduce una mirada crítica sobre la creación literaria (es un enfermo mental recluido en un sanatorio quien escribe un libro superior al resto, hecho de sentimientos en estado puro)²¹; pero, sobre todo, una ácida visión del mundo editorial, a través de la extensa y muy

²⁰ La escena recuerda la huida de un pintor chino a través de su propio mural en un relato de Marguerite Yourcenar (« Comment Wang-Fô fut sauvé », *Nouvelles orientales*, 1938).

²¹ Más tarde descubrimos, sin embargo, que el verdadero creador del LIBRO es un alienígena que, en un intento (finalmente fallido) de evitar que la guerra destruya el planeta que había sido enviado a estudiar, ha dictado el texto al joven Hermès Asclépios.

crítica explicación sobre el funcionamiento del mercado y de las publicaciones “sur compte d’auteur”:

La fantaisie vous prend de noircir un tas de feuillets : c’est votre affaire. Vous avez l’outrecuidance d’imaginer que cela constitue un ouvrage : c’est une opinion. Vous adressez ce tas de feuillets à Perdington and Perdington²². Très bien. Par retour, Perdington vous assure que vous avez écrit un pur chef-d’œuvre qu’il sera *tout particulièrement* heureux de publier. (Perdington est la courtoisie même) Ce sera tant pour tel tirage. Règlement à la commande. Meilleures salutations. Vous envoyez un chèque. Parfait. Perdington encaisse. Et Perdington édite. C’est tout simple.

Pourquoi diable voudriez-vous qu’en outre Perdington vous lise ? (PHU, 47)

Por otra parte, el texto se abre y se cierra con la narración de una historia aparentemente bien distinta, cuya relación con el episodio central solo será revelada al final, desvelando además todo el sentido crítico del texto. Se trata de una desesperada expedición interestelar en busca de un lugar habitable en el Universo, en la que solo la última nave superviviente logrará su objetivo: localizar un planeta capaz de alimentar a una civilización que ha agotado todos los recursos disponibles en su lugar de origen. Un final feliz que resulta no serlo del todo, pues, contrariamente a lo que el lector haya podido presumir, no se trata de una nueva oportunidad para la Humanidad, sino para los habitantes de un remoto planeta, para quienes la Tierra, arrasada por la radioactividad tras la guerra nuclear entre « les deux supergrands », se convierte en una fuente inagotable de alimento y, por ende, en el Planeta de Honor del Universo.

Es habitual que las ficciones sobre el futuro permitan a sus autores reflexionar sobre la evolución de la sociedad humana y advertir sobre las posibles consecuencias de sus comportamientos, pero Véry va un paso más allá, utilizando el relato anticipatorio también para hablar del pasado y de la Historia. Así, en EJ, el sentido del humor y el espíritu poético se combinan para convertir el relato de la primera expedición humana a la Luna en un alegato contra uno de los episodios más sombríos de la historia reciente: la persecución de los judíos en Europa. El destino final del humorista-astronauta David Goldberg, flotando en la inmensidad del espacio tras un accidentado paseo por la gaseosa superficie de la Luna, evoca la imagen de la estrella amarilla que lucía con orgullo en su pecho siendo un niño, sin entender su auténtico signifi-

²² Un comentario entre paréntesis del narrador impide cualquier intento de identificación particular de esta empresa editorial, extendiendo la crítica a un ámbito global: « Mon lecteur a surement compris que je parle de ce Perdington qui possède une succursale dans chaque Capitale. À New York, sous le nom de Smith and Smith. Hammer und Hammer à Berlin. Martin et Martin à Paris. Martínez y Martínez à Madrid. Flaminio e Flaminio à Rome, etc. » (PHU, 46).

cado, y lo reúne definitivamente con la infinidad de estrellas del firmamento, imagen de todos aquellos que fueron víctimas de la persecución a lo largo de la Historia, a los que el narrador dedica un sentido homenaje:

Les innombrables visages de Tous ceux qui, au cours des siècles, quels qu'aient pu être leur patrie, leur race, la couleur de leur peau, leur credo politique, idéologique, scientifique, métaphysique, ont reçu, du fait de la haineuse imbécilité humaine, l'insigne honneur d'être tatoués d'une étoile à la place du cœur. [...] Tous ceux dont les noms constituent le Grand Registre du Martyrologue de la Terre.
Là-haut les attendait leur récompense : une étoile (EJ, 91-92).

Una temática similar, la persecución por motivos raciales y la integración final en un espacio “salvador”, reaparece en otro relato del volumen (LPP), aunque situada en un marco bien distinto, ajeno absolutamente a los elementos que definen a la ciencia-ficción. La historia del negro Doug Derring, perseguido como sospechoso de haber atacado a una mujer blanca en un bar de Nueva Orleans, es una denuncia abierta de la injusticia social, combinada con la fuerza liberadora de la imaginación, que permite acceder, a través del papel pintado de una habitación, a una nueva dimensión, más auténtica y más humana:

Alors Doug comprit que ça allait être enfin une vie qui vaudrait d'être vécue, une *vraie vie*, où il ne serait plus question de « coloured-men », de haines de couleurs ni de races. Le sang a la même couleur pour tous, n'est-ce pas, le sang est rouge pour tous (LPP, 173).

El angustioso vacío del Universo, la prisión del continuum espacio-temporal, en la que el hombre se siente atrapado resulta finalmente ser mucho más cercana que la abierta inmensidad del espacio interestelar. Porque son los propios comportamientos humanos los que hacen el mundo difícil de soportar, amenazando incluso con destruirlo totalmente. Los temores contemporáneos (el totalitarismo, la proliferación de armas nucleares, el poder creciente de la tecnología...) no son sino la última versión de los males que aquejan desde siempre al ser humano: la estupidez, la ignorancia, la intolerancia, el patriotismo²³...

Frente a ellos, la imaginación y el sentido del humor son para Véry las herramientas que permiten escapar a la angustia, “se rassurer”, al tiempo que realizar una crítica directa. Y todo ello, abriendo nuevas vías a dos formas literarias siempre minoritarias, como son la *nouvelle* y la ciencia-ficción. Por eso, no podemos sino compartir las palabras con las que Marcel Aymé concluye su prólogo, y que tomamos prestadas para cerrar este trabajo:

²³ Frente a la indulgencia manifestada hacia los despistados (LVL), el narrador descarga toda su ironía sobre los que se vanaglorian de su estupidez (YOR) o de su orgullo nacional (HT).

Hier, après avoir tourné la dernière page de ce recueil, je pensais que Pierre Véry avait disparu alors que son talent d'écrivain était en plein épanouissement, ainsi qu'en témoigne *Tout doit disparaître le 5 mai*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADOU, Jacques (1982): « Pierre Véry, l'enchanteur assassin ». *Europe* 60, 10-19.
- BOZETTO, Roger (1982): « Pierre Véry : une rencontre avec la science-fiction ». *Europe* 60, 78-86.
- BOZETTO, Roger (2011): *Les univers des fantastiques. Dériver et hybridations*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- COMPÈRE, Daniel (1982): « Vision et prévision ». *Europe* 60, 87-92.
- COUÉGNAS, Daniel (1982): « L'invention romanesque véryenne : un univers linguistique en expansion ». *Europe* 60, 46-52.
- DESMEULES, Georges (1993): *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*. Québec, L'Instant même.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- IOAKIRNIDIS, Demètre (1961): « Notes de lecture ». *Fiction* 92, 137-139.
- PICQUET, Thierry (2004): « Pierre Véry ». *Nuit blanche* 96, 44-47.
- VÉRY, Pierre (1961): *Tout doit disparaître le 5 mai*. Paris, Denoël.

La traducción poética: aproximación a la traducción del ritmo en la poesía de François Villon

Beatriz Martínez Ojeda

Universidad de Córdoba

l22maojb@uco.es

Resumen

Este trabajo trata de poner de manifiesto el modo en que cuatro de los traductores al español de la obra de François Villon han vertido a nuestra lengua las particularidades rítmicas de algunos versos representativos del poeta francés. Se iniciará el estudio reflexionando sobre las teorías más significativas acerca del que se considera el medio o los medios más adecuados de traducir poesía, haciendo especial incidencia en la combinación lingüística francés-español; a continuación, se abordarán los rasgos más representativos de la poesía villoniana y, por último, se analizará aisladamente y de forma confrontada el modo en que los cuatro traductores al español –Alfredo Darnell Gasco (1946), Federico Gorbea (1976), Mercedes Lloret (1977) y Juan Victorio (1995)– de la obra del autor francés han dado continuidad a los elementos fonético-fonológicos propios del lenguaje poético de François Villon.

Palabras clave: Traducción poética. Particularidades rítmicas. Combinación lingüística francés-español.

Abstract

The current paper aims to present the devices used by four Spanish translators for rendering the features that enrich François Villon's quintessential poems. Firstly, this paper will explore the most popular theories of poetical translation concerning, more concretely, the French/Spanish language combination. Secondly, it will examine the main features of Villonian poetry and lastly, this work will evaluate comparatively and separately the translation devices employed by translators Alfredo Darnell Gasco (1946), Federico Gorbea (1976), Mercedes Lloret (1977) and Juan Victorio (1995), which have ensured the continuity of the phonetic and phonological patterns exploited by Villon in his poetical works.

Key words: Poetry translation. Rhythmical characteristics. French/Spanish language combination.

Résumé

Ce travail entend souligner et étudier la façon dont quatre traducteurs de l'œuvre de François Villon ont su refléter et exprimer en espagnol les particularités rythmiques de cer-

* Artículo recibido el 7/11/2017, evaluado el 7/01/2018, aceptado el 2/02/2018.

tains vers représentatifs du poète français. L'étude commence par une réflexion sur les théories les plus reconnues quant aux meilleures ressources traductologiques appliquées à la traduction poétique, tout spécialement dans le cadre de la combinaison linguistique français-espagnol. L'on fait ensuite mention des caractéristiques définissant la poésie villonienne, pour finalement analyser séparément et de manière comparée la façon dont quatre traducteurs espagnols – Alfredo Darnell Gascou (1946), Federico Gorbea (1976), Mercedes Lloret (1977) et Juan Victorio (1995) – ont traduit les éléments phonético-phonologiques inhérents au langage poétique de François Villon.

Mots-clé : Traduction poétique. Particularités rythmiques. Combinaison linguistique français-espagnol.

0. Introducción

Ampliamente debatida ha sido la cuestión que aborda cuál constituye el método más apropiado y efectivo para traducir poesía; en este sentido, tal y como señalaba Álvarez Sanagustín (1991: 261) “traducción y poesía son dos términos muy alejados entre sí y de difícil aproximación”. Pese a la manifiesta dificultad, son numerosos los estudiosos que han tratado de contribuir en esta polémica, lo que, sin lugar a duda, ha posibilitado la profundización en el conocimiento de las particularidades de esta vertiente traductológica; sin embargo, tales aportaciones no parecen estar cerca de procurar un consenso general en cuanto al medio idóneo de llevar a cabo la traducción de poesía.

De hecho, se ha llegado a asegurar su completa imposibilidad, tal y como hiciera Robert Frost, con su consabida frase que viene a decir que la poesía es aquello que se pierde al traducir, o como afirmara sin titubear Esteban Torre (1994: 159), para quien “la adecuada traducción de un poema es algo realmente imposible”. Sin embargo, aunque la rechacen, la mayoría de los partidarios de esta postura convergen en declarar su necesidad, como reconociera Humboldt para quien “la necesidad de la traducción es más fuerte que sus dificultades” (*apud* Masseau, 2007: 88).

Por el contrario, otros estudiosos de la traducción son partidarios de una perspectiva menos drástica y aseguran la posibilidad de traducir poesía, aunque reconocen la gran dificultad que entraña semejante empresa. De hecho, tal y como atinadamente afirmaba Ricardo Gullón (1947: 8) a mediados del siglo pasado, “las dificultades para traducir poesía no es menester ponderarlas. Son evidentes”. Obviamente, se trata de una empresa ardua y metódica, pero no imposible, aunque para García Yebra (1983: 49), la traducción de poesía se podrá hacer mejor o peor, pero nunca podrá llegar a realizarse perfectamente.

Admitida, pues, la posibilidad de la traducción de poesía, surge el dilema crucial que cuestiona si es preferible dar fidelidad a la forma y al estilo del original o a la

traslación de su significado, paradigma que si bien se aplica a todas las vertientes de la traducción, en la traducción de poesía adquiere una relevancia particular.

Como suele ocurrir en este tipo de casos, no son solo viables las dos opciones antagónicas o los dos polos opuestos que surgen como respuesta a un mismo axioma. Etkind (1982: 22) contemplaba, ni más ni menos, que seis formas diferentes de llevar a cabo una traducción poética, destacando como la más adecuada la denominada “traduction-recréation”.

En contraposición, tal y como afirmaba Juan Herrero (1995: 273), se halla la concepción que admite que la traducción poética debe “mantener la máxima fidelidad posible al contenido del poema inicial y supeditar los aspectos formales a este objetivo principal”.

En la actualidad, parece que la tendencia traductológica generalizada se sitúa en la línea de Etkind, para quien el componente estético se torna vital en el trasvase poético, o en la de Meschonnic (1999: 57), que aseguraba que la única forma de salir airoso de una traducción poética es traducir “une poétique pour une poétique”. En otras palabras, se ha convenido en afirmar, tal y como hiciera Sáez Hermosilla (1998: 14), en que “lo más importante en la traducción poética es encontrar la réplica funcional”, réplica en la que la conservación del valor artístico y estético del verso original se configura, a nuestro juicio, como una cuestión irrenunciable en el trasvase a la lengua meta.

Un modo que consideramos factible de llevar a cabo lo que se nos antoja a simple vista como una odisea es el que emana de la lectura de los trabajos de Meschonnic (1982: 216-217), quien considera el ritmo como el elemento clave de la significación poética.

Aunque tradicionalmente se haya entendido la traducción del ritmo de un poema de forma limitada, asumiendo que este término alude exclusivamente al esquema métrico, lo cierto es que el ritmo va mucho más allá de esta concepción individualista. Desde nuestro punto de vista, el traductor poético, además de verter la semántica de los versos buscando la equivalencia funcional, deberá tratar de recrear los diferentes ritmos de acentuación del verso original, tratando de alcanzar un efecto análogo, siempre buscando acomodarse a las costumbres rítmicas de la lengua de llegada para no resultar sonoramente antinatural a oídos del lector meta.

Por ejemplo, respecto del ritmo de intensidad, que vendrá marcado por la acentuación de las sílabas del verso, el traductor deberá procurar la regularidad de los acentos prosódicos si detecta tal regularidad en el poema original. De este modo, si el poema original está dotado de cadencia en tanto que distribución armónica de los acentos, la traducción también debería estarlo.

En cuanto al ritmo de cantidad, determinado en función del número total de sílabas métricas por verso, el traductor deberá analizar si los versos originales son iso-

silábicos, heterosilábicos o, incluso, no isosilábicos, para emular el patrón métrico elegido (no en número) por el autor del poema original.

Por lo que se refiere al ritmo de timbre, determinado por la existencia de rimas, sería inútil tratar de calcar el patrón de rimas con similares repeticiones consonánticas y vocálicas del original, pues, en caso de que fuera posible, encorsetaría sobremanera la elección léxica. Podemos, sin embargo, configurar un sistema de rimas que pretenda evocar en el lector meta la sonoridad del texto original. La rima es, no obstante, el elemento más delimitador y, por tanto, más prescindible de nuestra amalgama fonético-fonológica. En este sentido, huelga decir que si, por dotar de rima su versión, el traductor acaba incurriendo en un error semántico, la rima deberá constituir en este caso un elemento renunciable, de ahí que consideremos que, antes de optar por conservarla o no, es pertinente sopesar sus beneficios e inconvenientes.

Por último, respecto del ritmo de tono, marcado por las repeticiones periódicas pausales, conviene apuntar que será recomendable emular las pausas estróficas, versales e interversales del poema original; en otras palabras, si nos encontramos ante un poema original, cuyo esquema métrico posee pausas interversales o cesuras, debemos tratar de dar continuidad a esas cesuras por medio de la búsqueda de un patrón métrico en nuestra lengua que resulte natural y cuya extensión pueda dar cabida al contenido semántico del original.

1. La poesía villoniana

Sobre la poesía de Villon poco podremos añadir a lo que ya se haya dicho y aceptado de forma generalizada por académicos de toda índole¹. La clasificación que se ha establecido de manera tradicional sobre su obra distingue fundamentalmente dos extensos poemas: *Le Lais*² (conocido también como *Le Petit Testament*), que fue

¹ Para conocer el estado de la cuestión más actualizado en la investigación de la obra de François Villon, conviene remitirse al reciente estudio de Jean Dufournet (2008), sobre cuyo contenido Doudet (2008: s.p.) realiza una completa síntesis: “L’ouvrage rassemble huit études, reprises de travaux antérieurs pour la plupart, et mises à jour. Elles sont précédées de la synthèse de « quarante années de critique villonienne » qui ont permis à JD d’être l’un des plus grands spécialistes actuels du poète. Il s’agit donc d’un ouvrage de bilan, qui s’articule en trois parties [...]. La première offre une synthèse de l’esthétique de ce que JD a appelé « la génération Louis XI ». La seconde s’intéresse particulièrement à la construction de l’œuvre villonienne, en explorant les relations entre le *Lais* et le *Testament*, que l’auteur montre fonctionnant en un diptyque complexe, à l’instar du *Roman de la Rose*. Enfin trois articles éclairent les avatars de Villon dans la modernité : l’intérêt linguistique et culturel qu’il a suscité chez M. Schwob, les réalisations très différentes qu’il a inspiré, en 1959, à deux romanciers, L. Perutz et P. Toussaint”.

² A propósito del título de esta obra, André Lanly (1974: t. II, 276, 348) explica que sobre su procedencia existen dos interpretaciones distintas: la que realiza Lucien Foulet, quien “entend *lais* au sens de *legs*”, y la que asocia *lais* a la composición poética definida por Henry Morier en su *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1998) como “petit poème d’origine lointainement celtique et dont les premières manifestations littéraires sont du XII^e siècle”.

publicado en el año 1456 y consta de 320 versos octosílabos distribuidos en cuarenta octavillas (*huitains*) con rima ababbcbc; y *Le Testament* (denominado, igualmente, *Le Grand Testament*), que vio la luz en 1461, y está compuesto por 2023 versos, en su mayoría octosílabos, aunque se localizan algunos decasílabos, distribuidos igualmente en octavillas y con similar rima que en la obra anterior, entre los cuales se intercalan una serie de *baladas* que presentan, de modo general, una métrica similar a la del resto de versos, aunque, en ocasiones, podemos encontrar versos de otras medidas (Martínez Ojeda, 2012: 128).

Quizás lo más representativo de las composiciones de Villon sean las *baladas*³, forma preferente del lirismo medieval, generalmente clausuradas con una reflexión final a modo de moraleja denominada *envoi*, que se compone de cuatro versos. Evocando el tipo de lenguaje para el que estaban concebidas, el lenguaje oral, las *baladas* incluyen un *refrain*, o “estribillo” (de ahí la denominación de composición musical que recibe el poema) que de forma recurrente aparece al final de cada estrofa, sin variar ni en contenido ni en forma.

De este modo, sostenemos que la poesía de Villon se caracteriza de forma general por poseer un patrón métrico recurrente, el octosílabo, así como un ritmo de timbre variable solo en las baladas, ya que el resto de octavillas evidencia un esquema de rimas similar: ababbcbc. Respecto al ritmo de tono, Roger Pensom (2004: 156) apunta que los octosílabos del poeta francés muestran rara vez cesuras artificiales que dividen los versos de forma simétrica en 4 + 4. Por último, por lo que concierne al ritmo de intensidad, Pensom (2004: 40) afirma, igualmente, que en el lenguaje poético villoniano predomina el ritmo yámbico, de lo que se deduce la utilización de un patrón acentual específico por parte del poeta francés.

2. La traducción al español de los elementos rítmicos propios de la poesía de François Villon

En esta propuesta de análisis traductológico⁴ que llevaremos a cabo a continuación nos centramos exclusivamente en cómo los cuatro traductores seleccionados (Alfredo Darnell Gasco, Federico Gorbea, Mercedes Lloret y Juan Victorio) han trasladado al español los elementos rítmicos propios de la poesía de François Villon, dado que, generalmente, los análisis de textos poéticos, aunque aluden a la métrica y a la rima, suelen obviar otros aspectos de interés tales como el ritmo de intensidad y el

³ Tal y como señalan Albert Henry y Jean Rychner (1974: 276-277) la obra de François Villon muestra principalmente tres tipos de *ballades* diferentes: “[la ballade composée de] trois huitains de vers octosyllabes rimant ababbcbc et un envoi de quatre vers rimant bcbc”, “[la ballade composée de] trois huitains de vers décasyllabiques rimant ababbcbc et un envoi de quatre vers rimant bcbc” y “[la ballade composée de] trois dizaines de vers décasyllabiques rimant ababbccdc et un envoi qui compte: soit quatre vers rimant cdcd, soit cinq vers rimant ccdd, soit sept vers rimant cccdd”.

⁴ Parte del contenido de este apartado ha sido extraído de mi tesis doctoral titulada *La traducción española de la obra de François Villon: análisis traductológico* (Córdoba, 2012).

ritmo de tono. Sin embargo, consideramos que un análisis traductológico completo del texto poético incluirá ineludiblemente un estudio en profundidad de las características ortotipográficas, léxico-semánticas⁵, morfosintácticas y pragmático-culturales de la versión meta en confrontación con las del texto original.

2.1. La traducción de Alfredo Darnell Gascou (1946)

La versión de Darnell Gascou pone de manifiesto la conservación de la distribución formal de la composición francesa, lo que implica la reproducción de las pausas versales y estróficas originales; no obstante, el traductor no se ciñe a un esquema métrico determinado, obviando, por tanto, lo armonioso y cadencioso de los versos octosílabos de las estrofas villonianas, tal y como podemos observar en la primera estrofa traducida de “Ballade des femmes de Paris”:

<i>Quoiqu'on tient belles langagères</i> (8)	Aunque sean parlanchinas, (7)
<i>Florentines, Vénitiennes,</i> (8)	venecianas y florentinas, (9)
<i>Assez pour être messagères,</i> (8)	y puedan ser mensajeras, (8)
<i>Et même les anciennes,</i> (8)	las de hoy y aun las de ayer, (7)
<i>Mais soient Lombardes, Romaines.</i> (8)	igual lombardas que romanas, (9)
<i>Genevoises, à mes périls,</i> (8)	que genovesas, afirmo así: (10)
<i>Pimontoises, savoisiennes,</i> (8)	piamontesas o saboyanas, (9)
<i>Il n'est bon bec que de Paris.</i> (8)	no hay mejor pico que el de París. (10)

Pese a no optar por la isometría, percibimos por parte del traductor cierta tendencia a la búsqueda de la rima, tanto consonante como asonante. Con tal propósito, se recurre frecuentemente al hipérbaton y a la modulación lingüística; veamos cómo el traductor ha tratado de lograr la rima en los dos primeros versos de la estrofa anterior. Respecto del hipérbaton, en el primer verso de la estrofa se traduce *langagères*, históricamente sinónimo de *parleur*, por “parlanchinas”, con el fin de buscar la rima consonante con “florentinas”, gentilicio que inicia el segundo verso francés, y que, como podemos observar, se ha vertido al español en última posición para garantizar la rima.

En cuanto a la modulación lingüística, en el *envoi* que culmina la citada balada se omite en el primer verso de la estrofa el adjetivo *Parisiennes* y se suple por “de este país” en el segundo verso, rimando de este modo en consonancia el segundo y el cuarto verso de la estrofa (país-París):

<i>Prince, aux dames Parisiennes</i>	Príncipe, el premio del bello hablar
<i>de beau parler donne le pris;</i>	dalo a las damas de este país,

⁵ Las ediciones de Lognon y Foulet –*François Villon. Œuvres* (1932)– y de Burger –*Léxique de la langue de Villon* (1957)– constituyen, a nuestro parecer, las dos referencias bibliográficas más valiosas en el estudio de las particularidades léxico-semánticas de la poesía de François Villon, estudio necesario para la posterior confrontación con las particularidades de similar tipología en las traducciones al español de la obra del poeta francés.

<i>quoy qu'on die d'Italiennes, il n'est bon bec que de Paris.</i>	aunque se elogie a las italianas, no hay mejor pico que el de París
--	--

Por lo que concierne al ritmo de intensidad, cuya existencia vendrá determinada por la acentuación de las sílabas versales, transcribimos un fragmento de la “Ballade de la belle Heaulmière aux filles de joie” para tratar de dilucidar si el traductor persigue la configuración de un patrón rítmico recurrente:

<i>Or y pensez, belle Gautière Qui écolière souliez être, Et vous, Blanche la Savetière, Or est-il temps de vous connaître : Prenez à dètre ou à senètre ; N'épargnez homme, je vous prie ; Car vieilles n'ont ne cours ne être, Ne que monnoie qu'on décrie.</i>	Escucha, bella Guanterera, (8) 2, 4, 7 que mi discípula solías ser, (11) 4, 8, 10 y tú, Blanca la Zapatera, (9) 2, 3, 8 que ya es hora de os conocer. (9) 2, 3, 5, 8 Tomad a diestro y a siniestro, (9) 2, 4, 8 No ahorréis un hombre, que es igual; (10) 1, 3, 5, 9 porque las viejas circulan menos (10) 1, 4, 7, 9 que la moneda que no es legal. (10) 4, 7, 9
---	--

La distribución silábica y acentual de la versión traducida revela que la posición en sílaba par o impar de los acentos finales de verso o acentos estróficos, en español siempre paroxítonos, no concuerda generalmente con la ubicación del resto de sílabas acentuadas de cada verso, hecho que no favorece la presencia de acentos rítmicos. Sirva como ejemplo de tal afirmación el primer verso: el acento final en sílaba impar (en 7ª posición) determina la existencia en el verso de acentos rítmicos o extrarrítmicos, de modo que aquellas sílabas acentuadas que coincidan en posición impar, misma posición en que se encuentra el acento final, serán consideradas rítmicas, mientras que aquellas que, por el contrario, se encuentren en posición par, no coincidiendo con el acento final, se denominarán extrarrítmicas. La presencia de un mayor número de acentos extrarrítmicos no propicia la rítmica armónica del verso, sin embargo, en compensación, la presencia de rima en el verso en cuestión, coincidente en su mayoría con el esquema de rimas de la estrofa francesa: ababbcbc por aBABCDCD (indicamos en minúscula las rimas de los versos de arte menor, y en mayúscula las rimas de arte mayor), logra parcialmente suplir esa carencia derivada de la inexistencia de un patrón acentual determinado.

A modo de resumen, podemos afirmar que, pese a que Alfredo Darnell Garcou no ha configurado su versión atendiendo a un modelo métrico ni rítmico regular, es cierto que su traducción destila cierta sonoridad y cadencia debido fundamentalmente a la repetición secuencial de los fonemas ubicados al término de cada verso, esto es, a la rima. Sin embargo, su versión, desde el punto de vista del ritmo, mejoraría perceptiblemente de haberse sometido a un patrón métrico regular que favoreciera en gran medida la acentuación simétrica.

2.2. La traducción de Federico Gorbea (1976)

Tal y como Federico Gorbea anticipa en la solapa de la portada de su edición, el propósito que persigue con su traducción es proporcionar un elemento de ayuda para la comprensión del texto original; ante tal advertencia, no es de extrañar que el traductor obvие cualquier elemento fonético-fonológico y se limite a realizar una traducción ostensiblemente literal. Ilustra tal práctica la estrofa XXV de *Le Testament*, por medio de la que Gorbea pone de manifiesto que la existencia de cualquier secuencia rítmica a final de verso es fortuita, pues la mayor parte de los versos evidencia la ausencia de rima:

<i>Est vérité que j'ay aymé</i>	Muy cierto es que yo he amado 8 A
<i>Et que aymeroye voulentiers;</i>	y gustoso aún amaría; mas 10 -
<i>Mais triste cœur, ventre affamé,</i>	mi corazón triste y el vientre hambriento, 11 -
<i>Qui n'est rassasié au tiers,</i>	pues sólo en un tercio fue saciado, 10 A
<i>Me oste des amoureux sentiers.</i>	me sacan de las sendas del amor. 11 -
<i>Au fort, quelqu'un s'en recompense,</i>	¡Que alguno, al menos, aproveche, 9 -
<i>Qui est remply sur les chantiers,</i>	uno que tenga la barriga llena! 10 -
<i>Car de la panse vient la danse.</i>	Pues la danza viene de la panza. 10 -

En la estrofa anterior se percibe, igualmente, que la métrica no constituye tampoco una cuestión que interese especialmente al traductor, dado que contabilizamos que el número de sílabas métricas que conforman la mayoría de sus versos es dispar. Comprobamos que la longitud de los versos traducidos está supeditada a la cantidad de información que presentan los versos originales, de modo que, a mayor cantidad de información acumulada en los versos franceses, más extensos serán los versos que resulten de la traducción al español de Federico Gorbea.

Asimismo, observamos que la traducción de Federico Gorbea no evidencia un ritmo regular de intensidad, sin embargo, sí que percibimos, y desconocemos si es fruto del azar, un número considerable de acentos rítmicos, esto es, que concurren en una posición par o impar similar a la del acento final del verso en que se incluye; no obstante, en la mayoría de los versos figuran versos extrarrítmicos, por lo que no podemos afirmar que la acentuación sea simétrica de forma generalizada. Sirva como muestra de tal reflexión la transcripción de la primera estrofa de la “Ballade de la Fortune” y su respectiva traducción:

*Fortune fus par clerks jadis nommée,
Que toi, François, crie et nomme meurtrière,
Qui n'es homme d'aucune renommée.
Meilleur que toi fais user en plâtrière,
Par pauvreté, et fouir en carrière;
S'à honte vis, te dois-tu doncques plaindre ?
Tu n'es pas seul; si ne te dois complaindre.
Regarde et vois de mes faits de jadis,
Maints vaillants homs par moi morts et roidis;*

*Et n'es, ce sais, envers eux un souillon.
 Apaise-toi, et mets fin en tes dits.
 Par mon conseil prends tout en gré, Villon !*

Soy la Fortuna, tal llamada otrora por los sabios, 1, 4, 8, 10, 14
 a la que tú, François, hombre sin fama, 4, 6, 7, 10
 clamas y llamas asesina. A mejores que tú 1, 4, 8, 11, 14
 he condenado a gastarse haciendo yeso, 4, 7, 9, 11
 por pobreza, y a cavar en los caminos; 3, 7, 11
 si tu vida te avergüenza, ¿osas quejarte? 3, 7, 9, 12
 No estás solo; no debes lamentarte. 3, 4, 7, 11
 Mira hacia atrás algunos de mis hechos; 1, 5, 7, 11
 tantos valientes muertos por mí, 1, 4, 6, 9
 cuando tú, al lado, no eres sino un puerco. 1, 3, 5, 7, 9, 11
 Cálmate pues y acaba con tus frases. 1, 4, 6, 10
 ¡Mi consejo es que a todo te acomodes! 3, 6, 10

Así pues, dado que la versión de Federico Gorbea prescinde de un patrón acentual específico, de un esquema métrico determinado, además de la rima, por muy buen trasvase del significado que haya llevado a cabo el traductor, su versión difícilmente podrá ser considerada un texto poético.

2.3. La traducción de Mercedes Lloret (1977)

Comprobamos, por medio de la minuciosa declaración de intenciones que Mercedes Lloret incorpora al inicio de su versión, que las prioridades por las que se rige la labor de la traductora han quedado bien definidas desde un principio. A su parecer, el ritmo y la rima son características intrínsecas al texto poético, por lo que la traducción de documentos adscritos a esta tipología textual no puede obviar el trasvase, en la medida de lo posible, de tales elementos. Considera, igualmente, la configuración métrica del texto meta como una cuestión de vital importancia; tanto es así que, a su entender, aunque en determinados casos la traducción de algún verso resulte algo forzada, todo será justificable en aras de la fidelidad formal.

De la lectura de dicha declaración de intenciones cogimos que Mercedes Lloret da prioridad a las cuestiones estéticas, hecho que pretendemos comprobar a la luz de nuestro análisis. Tal y como la traductora anticipaba, observamos que trata de rimar la mayoría de los versos de su traducción, no obstante, dada la dificultad que entraña verter simultáneamente la forma y el significado del texto original en el texto meta, no es extraño localizar versos blancos, como evidencia el tercero, el quinto y el séptimo de la versión al español del “Épitaphe et rondeau”:

Ci gît et dort en ce solier,	Al que hirió Amor con su dardo 8 A
Qu'amour occit de son raillon,	reposa en este lugar, 8 B
Un pauvre petit écolier	de nombre François Villon, 8 –

Qui fut nommé François Villon.	pobre y pequeño escolar. 8 B
Oncques de terre n'eut sillon.	Ni un surco tuvo en la tierra. 8 –
Il donna tout, chacun le sait :	Lo dio todo, es la verdad: 8 B
Table, tréteaux, pain, corbillon.	mesas, bancos, pan y cesto. 8 –
Pour Dieu, dites-en ce verset :	El rondó por él rezad: 8 B
Repos éternel donne à cil,	Conceded, Señor, descanso 8 A
Sire, et clarté perpétuelle,	y la claridad perpetua, 8 C
Qui vaillant plat ni écuelle	a quien no valió ni un plato, 8 A
N'eut oncques, n'un brin de persil.	ni tuvo brizna de hierba. 8 C
Il fut rés, chef, barbe et sourcils,	Igual que un nabo raspado, 8 A
Comme un navet qu'on ret ou pèle.	peladas barba y cabeza. 8 C
Repos éternel donne à cil.	Conceded, Señor, descanso. 8 A
Rigueur le transmit en exil	Golpeado fue con fuerza, 8 C
Et lui frappa au cul la pelle,	y por Rigor desterrado, 8 A
Nonobstant qu'il dît : " J'en appelle ! "	por más que grito su queja: 8 C
Qui n'est pas terme trop subtil.	«¡Yo apelo!» -término vago-. 8 A
Repos éternel donne à cil.	Conceded, Señor, descanso. 8 A

La mayoría de los versos presentan rima asonante en versos alternos; por ejemplo, la rima que denominamos B se repite en el segundo, cuarto, sexto y octavo verso; la rima C se repite en los versos décimo, duodécimo, decimocuarto, decimosexto y decimoctavo. No obstante, la rima denominada 'A' presenta una secuencia menos ordenada, ya que se repite tanto en versos correlativos como en versos muy distantes entre sí.

Comprobamos, asimismo, en tal fragmento que la traductora se ha servido de un patrón métrico prefijado; en este caso, los versos octosílabos del texto francés han sido vertidos en la versión al español empleando versos de ocho sílabas poéticas, lo que nos hace dudar acerca de la equivalencia semántica entre original y versión traducida.

Por lo que concierne al ritmo de intensidad, hemos de precisar que pese a que Mercedes Lloret sostenía en su declaración de intenciones que la configuración del ritmo en el texto de llegada sería lo más idéntica posible a la de la versión original, presumimos que con estas palabras no se refería a configurar los acentos prosódicos en una posición similar a la del texto francés; dado que la lengua francesa es mayoritariamente oxítona, a diferencia de la española, que es eminentemente paroxítona, tal práctica habría resultado extremadamente compleja. Sin embargo, en la traducción que Lloret realiza en octosílabos, donde reproduce simétricamente el esquema métrico francés, operación que lleva aparejada una ardua labor de condensación semántica, no nos extrañaría observar que ha conseguido igualmente emular el patrón acentual de la obra original. Con el propósito de esclarecer tal incógnita, transcribimos varias estrofas de la "Ballade finale" de *Le Testament*:

<i>Ici se clôt le testament</i> 2, 4, 8	Aquí el testamento cierra 2, 5, 7
<i>Et finit du pauvre Villon.</i> 3, 5, 8	el pobre Villon, y acaba. 2, 5, 7
<i>Venez à son enterrement,</i> 2, 4, 8	Venid todos a su entierro 2, 3, 7
<i>Quand vous orrez le carillon,</i> 2, 4, 8	cuando oigáis el carrillón. 1, 3, 7
<i>Vêtus rouge com vermillon,</i> 2, 3, 7	Vestíos de rojo vivo, 2, 5, 7
<i>Car en amour mourut martyr :</i> 1, 4, 6, 8	pues murió de amores mártir; 1, 4, 6, 8
<i>Ce jura-t-il sur son couillon</i> 3, 5, 7	así juró por su hombría 2, 4, 7
<i>Quand de ce monde vout partir.</i> 1, 4, 8	cuando del mundo partió. 1, 4, 8
<i>Et je crois bien que pas n'en ment,</i> 3, 6, 8	Y creo que no es mentira 2, 5, 7
<i>Car chassé fut comme un souillon</i> 3, 5, 8	pues sus amores le echaron 1, 4, 7
<i>De ses amours haineusement,</i> 1, 4, 8	cruelmente, como a un puerco. 2, 3, 7
<i>Tant que, d'ici à Roussillon,</i> 1, 4, 8	Y desde aquí al Rosellón 2, 4, 7
<i>Brosse n'y a ne brossillon</i> 1, 3, 7	zarza no hay que no tuviera 1, 3, 5, 7
<i>Qui n'eût, ce dit-il sans mentir,</i> 2, 5, 8	-como él declaró y no miente- 2, 5, 7
<i>Un lambeau de son cotillon,</i> 3, 5, 8	un jirón de su refajo, 1, 3, 7
<i>Quand de ce monde vout partir.</i> 1, 4, 8	cuando del mundo partió. 1, 4, 8

Aunque no conserva un ritmo de intensidad idéntico, sí que podemos comprobar que Mercedes Lloret procura configurar su versión dotándola de un patrón acentual en el que prima la existencia de acentos rítmicos, lo que nos lleva a afirmar que su versión es simétricamente acentual en la mayoría de las ocasiones. Sumado esto al intento de conservación de la rima y a la conformación de un esquema silábico recurrente, sostenemos que la presente traducción constituye un modelo a seguir en el trasvase poético de los elementos fonético-fonológicos.

2.4. La traducción de Juan Victorio (1995)

Tal y como Juan Victorio anuncia en el prólogo de su versión al español, ha configurado su versión atendiendo a un esquema métrico estricto, como refleja su traducción de la primera estrofa en versos octosílabos de *Le Lais*:

<i>L'an quatre cent cinquante six,</i>	En mil cuatrocientos / y cincuenta y seis, (12)
<i>Je, François Villon, écolier,</i>	yo, François Villon, / siendo bachiller, (12)
<i>Considerant, de sens rassis,</i>	después de pensar / reposadamente, (12)
<i>Le frein aux dents, franc au collier,</i>	y estando dispuesto / a cualquier esfuerzo, (12)
<i>Qu'on doit ses œuvres conseiller</i>	que hay que meditar / todos nuestros actos, (12)
<i>Comme Vegece le raconte,</i>	(tal y como Vegecio / nos dice en sus libros, (12)
<i>Sage romain, grand conseiller,</i>	un sabio romano / y un gran consejero), (12)
<i>Ou autrement on se mécompte...</i>	para así evitar / cometer errores... (12)

Como podemos comprobar, la estrofa en octosílabos del poeta francés ha sido trasvasada a la lengua meta por medio de dodecasílabos, separados en dos hemistiquios por la cesura. El traductor evidencia una excelente destreza en la configuración métrica de su versión, ya que no hemos localizado un único desacierto en el cómputo silábico de sus composiciones.

Esta estrofa extraída de la balada titulada “Les contrediz de Franc Gontier” y su respectiva traducción ponen de manifiesto que Juan Victorio opta por traducir los decasílabos franceses en alejandrinos, con su doble hemistiquio de siete sílabas fonológicas cada uno. Observamos que, al igual que en el ejemplo precedente, el traductor no incurre en el error de dividir los elementos de un mismo sintagma, hecho que supondría la eliminación del ritmo interno del verso, al encontrarse fragmentados aquellos por la escisión que conlleva la cesura:

<i>Sur mol duvet assis, ung gras chanoine,</i>	Sentado en dulce asiento, / a un canónigo gordo, (14)
<i>Les ung brasier, en chambre bien natee,</i>	al lado de un brasero, / en lugar acolchado, (14)
<i>A son costé gisant dame Sidoine,</i>	y acostada a su lado / la dueña Sidonie, (14)
<i>Blanche, tendre, polie et attintee,</i>	muy blanca y muy suave, / delicada, compuesta, (14)
<i>Boire ypocras, a jour et a nuytee,</i>	y bebiendo hipocrás / durante todo el día, (14)
<i>Rire, jouer, mignonner et baisier,</i>	sonriendo, jugando / con caricias y besos, (14)
<i>Et nu a nu, pour mieulx des corps s'aisier,</i>	totalmente desnudos / para mejor gozarse, (14)
<i>Les vy tous deux, par ung trou de mortaise:</i>	los pude contemplar / por una cerradura: (14)
<i>Lors je congneus que, pour dueil appaisier,</i>	entonces comprendí / que para ser feliz (14)
<i>Il n'est trésor que de vivre a son aise.</i>	no hay mejor tesoro / que vivir sin apuros. (14)

Tal y como señala Juan Victorio en el apartado “Edición y traducción” de su versión, la rima es un elemento prescindible en una traducción en verso; no sólo la considera prescindible, sino que para el traductor la rima constituye, asimismo, una rémora. En el siguiente fragmento de *Le Testament* podemos apreciar cómo Juan Victorio determina obviar la homofonía al final de verso en su versión:

<i>Quand l'empereur ot remiré</i>	El emperador, al considerar 12 -
<i>De Diomedès tout le dit:</i>	aquellas palabras que dijo Diomedes: 12 -
<i>"Ta fortune je te muerai</i>	“Yo quiero cambiar tu fortuna ahora; 12 -
<i>Mauvaise en bonne", si lui dit.</i>	de mala que fue, será buena”, dijo. 12 -
<i>Si fit il. Onc puis ne médit</i>	Y lo hizo así. Y ya no robó 12 -
<i>A personne, mais fut vrai homme,</i>	a persona alguna, porque fue un gran hombre. 12 -
<i>Valere pour vrai le baudit,</i>	Lo cuenta Valerio y lo da por cierto, 12 -
<i>Qui fut nommé le grand a Rome.</i>	el cual fue llamado el Máximo en Roma. 12 -
<i>Se Dieu m'eût donné rencontrer</i>	Si hubiera querido Dios que yo encontrara 12 A
<i>Un autre piteux Alissandre</i>	a otro generoso como fue Alejandro 12 -
<i>Qui m'eût fait en bon heur entrer,</i>	que me hubiera hecho cambiar de fortuna, 12 -
<i>Et lors qui m'eût vu condescendre</i>	y si entonces yo aún continuara 12 A
<i>A mal, être ars et mis en cendre</i>	en el mal, a muerte y quemado vivo 12 -
<i>Jugé me fusse de ma voix.</i>	me hubiese juzgado por mi propia voz. 12 -
<i>Necessité fait gens méprendre</i>	Mas necesidad hace malo al hombre 12 B
<i>Et faim saillir le loup du bois.</i>	y el hambre salir al lobo del bosque. 12 B

Observamos que la rima predominantemente consonante de las estrofas de François Villon no ha sido trasvasada en los versos en español. Ambas estrofas en lengua meta están constituidas, en su mayoría, por versos blancos. No obstante, la se-

gunda estrofa evidencia la existencia de rima consonante, entre el primer y cuarto verso, y asonante, entre los dos últimos versos que concluyen la estrofa. Es presumible que se trata de un hecho casual, motivado por la similitud genética entre la lengua original y la lengua de llegada con las que trabaja el traductor.

A pesar de que Juan Victorio determina no configurar su versión atendiendo a un ritmo de timbre concreto, sí decide estructurar sus versos siguiendo un patrón rítmico regular, lo que otorga a la traducción una armonía adicional a la que ya le concede por sí misma la disposición métrica. En las estrofas que reproducimos a continuación, comprobamos que el acento estrófico o final, que permite detectar el tipo de acentos prosódicos predominantes, evidencia la existencia tanto de acentos rítmicos como de acentos extrarrítmicos; pese a que los acentos rítmicos constituyen una de las fuentes de la cadencia versal, el hecho de que exista un esquema recurrente de acentos prosódicos, según el cual las sílabas tónicas se sitúan mayoritariamente en las sílabas 2, 5, 8 y 11, nos permite afirmar que la traducción de Juan Victorio posee cierta distribución armónica de los acentos, tal y como ilustra la traducción de una de las estrofas de “Les regrets de la Belle Heaulmiere”:

<i>Qu'est devenu ce front poly,</i>	¿Qué ha sido de aquella frente tan perfecta, (12) 1, 2, 5, 7, 11
<i>Ces cheveux blonds, sourcilz voulytz,</i>	los cabellos rubios, cejas arqueadas, (12) 3, 5, 7, 11
<i>Grand entr'oeil, le regard joly,</i>	aquel entrecejo, la mirada aquella (12) 2, 5, 9, 11
<i>Dont prenoye les plus subtilz;</i>	que se apoderaba de los más galanes; (12) 5, 9, 11
<i>Ce beau nez droit, grand ne petiz;</i>	de aquella nariz, tan recta y exacta, (12) 2, 5, 7, 11
<i>Ces petites jointes oreilles,</i>	de aquellas orejas, pequeñas, unidas, (12) 2, 5, 8, 11
<i>Menton fourchu, cler vis traictis,</i>	hoyuelo en la barbilla, la cara tan clara, (12) 2, 5, 8, 11
<i>Et ces belles lèvres vermeilles?</i>	y de aquellos labios, tan rojos, tan bellos? (12) 3, 5, 8, 11
<i>Ces gentes espauls menues,</i>	¿Y de aquellos hombros, redondos, menudos, (12) 3, 5, 8, 11
<i>Ces bras longs et ces mains tretisses;</i>	de los largos brazos, de las manos finas, (12) 3, 5, 9, 11
<i>Petitz tetins, hanches charnues,</i>	de aquellas teticas, caderas carnosas, (12) 2, 5, 8, 11
<i>Eslevées, propres, faictisses</i>	elevadas, netas, de corte perfecto, (12) 3, 5, 8, 11
<i>A tenir amoureuses lysse;</i>	aptas al combate de amorosas lides, (12) 1, 5, 9, 11
<i>Ces larges reins, ce sadinet,</i>	riñones potentes y aquella cosita (12) 2, 5, 8, 11
<i>Assis sur grosses fermes cuysse,</i>	tan bien colocada entre los muslos prietos (12) 2, 5, 8, 11
<i>Dedans son joly jardinet?</i>	que encierran en medio un jardín pequeño? (12) 2, 5, 8, 11

2.5. Análisis traductológico confrontado de las traducciones de Darnell Gascou, Gorbea, Lloret y Victorio

Con vistas a una mejor confrontación de las particularidades rítmicas de las versiones al español citadas de Darnell Gascou, Gorbea, Lloret y Victorio, llevamos a cabo a continuación un último análisis traductológico de la misma tipología que el anterior, en el que como objeto de estudio utilizaremos el mismo poema de François Villon. De este modo, ilustraremos de forma cotejada las determinaciones traducto-

lógicas por las que han optado los cuatro traductores ante un fragmento similar del texto original: la primera estrofa de la “Ballade du concours de Blois”⁶:

Je meurs de seuf auprès de la fontaine,
 Chaud comme feu, et tremble dent à dent;
 En mon pays suis en terre lointaine;
 Lez un brasier frissonne tout ardent;
 Nu comme un ver, vêtu en président,
 Je ris en pleurs et attends sans espoir;
 Confort reprends en triste désespoir;
 Je m'égoutte et n'ai plaisir aucun;
 Puissant je suis sans force et sans pouvoir,
 Bien recueilli, débouté de chacun.

Por lo que respecta a la versión de Darnell Gasco, observamos que el traductor opta por una acentuación prosódica irregular en la que predominan los acentos extrarrítmicos, lo que no posibilita la existencia de los sonidos concertados propios de la armonía acentual. Tampoco se inclina por un patrón métrico regular, ya que localizamos versos de diversas medidas (11, 12, 13 y 14). Sin embargo, sí percibimos una clara intención de buscar la homofonía a final de verso, puesto que la estrofa transcrita evidencia la presencia de rimas mayoritariamente consonantes, salvo por el verso noveno que, dado que no presenta rima, podemos considerarlo un verso suelto. En este sentido, podría parecer a primera vista que Darnell Gasco trata de reproducir el esquema de rimas de la estrofa del poema original: ABABBCCDCD; no obstante, aunque resulta parecido, el esquema no es similar: AABAACCD-D. Por último, conviene indicar que el traductor respeta convenientemente las pausas versales y estróficas, pero no las pausas interversales, esto es, la cesura propia de los versos decasílabos franceses, que suele dividir dos hemistiquios de 4 + 6 sílabas poéticas:

Muérome de sed al lado de la fuente, (12 A) 1, 5, 7, 11
 ardo como fuego y doy diente con diente, (12 A) 1, 3, 5, 7, 8, 11 en
 mi país estoy como en tierra lejana, (13 B) 4, 6, 7, 9, 12
 tiemblo de frío cabe un brasero ardiente; (12 A) 1, 4, 6, 9, 11
 desnudo cual gusano visto de presidente, (14 A) 2, 4, 6, 8, 13 con
 lágrimas de río, sin esperanza espero; (14 C) 2, 6, 11, 13
 me siento confortado cuando me desespero, (14 C) 2, 6, 8, 13
 busco los placeres y nunca me solazan, (13 D) 1, 5, 8, 12

⁶ Elegimos una balada porque Alfredo Garnell Gasco solamente ha traducido al español las baladas de Villon y, concretamente, la “Ballade du concours de Blois” porque se trata de una de las composiciones que refleja a la perfección el gusto del poeta francés por las contradicciones semánticas, rasgo poético del autor especialmente difícil de traducir. En cuanto a las particularidades métricas de dicha composición, cabe indicar que la “Ballade du concours de Blois” se adscribe al tercer tipo de balada que describen Albert Henry y Jean Rychner (1974: 277): “la ballade composée de] trois dizaines de vers décasyllabiques rimant ababbccdc et un envoi qui compte cinq vers rimant ccdd”.

sin fuerza ni poder soy poderoso, (11 -) 2, 4, 6, 7, 10
 todos me acogen bien y todos me rechazan. (13 D) 1, 4, 6, 8, 12
 (Alfredo Darnell Gasco)

Por su parte, la versión de Federico Gorbea revela que se ha prescindido completamente de un ritmo de cantidad isosilábico, no dando, por tanto, continuidad a la determinación de François Villon de utilizar un esquema métrico regular, en este caso, de decasílabos. Por otro lado, aunque predominen los acentos rítmicos, no parece que el traductor haya decidido deliberadamente dotar su versión de un ritmo de acentuación regular, sino que tal predominio responde más a una cuestión meramente fortuita; en este sentido, el hecho de que se entremezclen en cada verso los acentos extrarrítmicos con los rítmicos, ocupando los primeros siempre una posición diferente, nos lleva a pensar, como indicábamos, que el traductor ha prestado poca atención a la regularidad acentual. En cuanto a la rima, se trata de un elemento que Gorbea obvia por completo y, de existir, como ocurre en la siguiente estrofa entre los versos primero y quinto y los versos sexto y séptimo, consideramos nuevamente que se trata, más bien, de una consecuencia fruto del azar –en realidad, la traducción literal de los términos que finalizan los citados versos (*fontaine/président* y *espoir/désespoir*) produce en nuestra lengua, sin necesidad de variación alguna, la homofonía final–. Por último, en cuanto al ritmo de tono, es preciso indicar que el traductor respeta las pausas finales y estróficas de la composición original, sin embargo, del mismo modo que ocurría con la versión al español de Darnell Gasco, Gorbea no traslada la cesura de los versos franceses al no optar por un metro compuesto como el dodecasílabo o el alejandrino:

Muero de sed al lado de la fuente, (11 A) 1, 4, 6, 10
 caliente como fuego, y tiritando; (12 -) 2, 4, 6, 11
 en mi país estoy en tierra lejana, (12 -) 4, 6, 7, 10
 junto a un brasero, me enfrió mientras ardo, (12 -) 1, 4, 7, 9, 11
 desnudo cual gusano, vestido a lo presidente; (15 A) 2, 4, 6, 9, 14
 río en el llanto y espero sin esperanza; (13 B) 1, 4, 6, 12
 coraje encuentro en la desesperanza; (11 B) 2, 4, 10
 me regocijo sin placer alguno; (11 -) 4, 8, 10
 soy poderoso sin fuerza y sin poder; (12 -) 1, 4, 7, 11
 bien recibido, por cada cual echado. (12 -) 1, 4, 7, 9, 11
 (Federico Gorbea)

La versión de Mercedes Lloret difiere radicalmente de las dos anteriores. En primer lugar, la traductora opta por el isosilabismo por medio de la utilización del verso endecasílabo, determinación que favorece la distribución armónica de los acentos prosódicos o de intensidad, de ahí la presencia predominante de acentos rítmicos. Respecto del ritmo de timbre, comprobamos que la traductora configura deliberadamente su versión con una rima casi idéntica a la empleada por François Villon en sus versos; de hecho, al margen de modificar su elección léxica para lograr la homofonía

final, Lloret altera la posición de los versos segundo y tercero para favorecer la rima ABAB en los primeros cuatro versos de la estrofa, rimando así “fuente” con “diente” y “desterrado” con “acalorado”. La única diferencia entre el sistema de rimas empleado por François Villon y la traductora reside en el octavo y décimo verso español, en los que esta última recurre de nuevo a la rima consonante que denominamos B (-ado), en lugar de introducir una nueva rima, la D, como bien lleva a cabo el poeta francés. En última instancia, es preciso apuntar en relación con el ritmo de tono que, aunque Mercedes Lloret sí reproduce las pausas versales y estróficas del texto original, no traslada las interversales por la sencilla razón de que el esquema métrico español que ha elegido, el endecasílabo, no presenta de forma natural cesura interna por no ser un verso compuesto:

Muero de sed al lado de la fuente, (11 A) 1, 4, 6, 10
 en mi país me encuentro desterrado; (11 B) 4, 6, 10
 cual brasa ardo, y doy diente con diente, (11 A) 1, 2, 4, 6, 7, 10
 junto al fuego tiritito, acalorado. (11 B) 1, 3, 6, 10
 Gusano soy, visto de magistrado; (11 B) 2, 4, 5, 10
 río llorando, busco la esperanza, (11 C) 1, 4, 6, 10
 hallo consuelo en la desesperanza, (11 C) 1, 4, 10
 y, aunque me alegre, estoy desconsolado. (11 B) 1, 4, 6, 10
 Poderoso, la fuerza no me alcanza. (11 C) 3, 6, 8, 10
 Acogido, y por todos rechazado. (11 B) 3, 6, 10

(Mercedes Lloret)

Por lo concerniente a la traducción de Juan Victorio, esta pone de manifiesto la utilización de un exquisito sistema isométrico de versos alejandrinos, sistema que favorece la conservación de las pausas interversales por medio de la división en hemistiquios que procura la utilización de este tipo de verso compuesto de arte mayor. Respecto del ritmo de intensidad, aunque prevalecen los acentos extrarrítmicos, percibimos una clara tendencia a la regularidad prosódica a través de la acentuación de las sílabas pares, hecho que, aunque no representa el modo idóneo de lograr la armonía, sí favorece, junto a la utilización de un esquema métrico regular, la concertación agradable de sonidos. Por último, en cuanto a la rima, es evidente que el traductor prescinde de ella en su versión al español, pues solo localizamos dos versos rimados, el primero y el séptimo, que no dejan lugar a dudas sobre que tal homofonía se trata de un hecho accidental:

De sed me estoy muriendo / al lado de la fuente. (14 A) 2, 4, 6, 9, 13
 Caliente como el fuego, / yo tiritito de frío. (14 -) 2, 4, 6, 8, 10, 13
 Estoy en mi país / y estoy en tierra extraña (14 -) 2, 6, 9, 11, 13
 y al lado de un brasero / echando fuego tiemblo. (14 -) 2, 4, 6, 9, 11, 13
 Desnudo cual gusano / con ropajes magníficos (14 -) 2, 4, 6, 10, 13
 sonrío sollozando, / sin esperanza espero (14 -) 2, 6, 11, 13
 y me voy consolando / desesperadamente. (14 A) 3, 5, 11, 13

Me viene la alegría / sin conocer placeres, (14 -) 2, 6, 11, 13
 Me siento poderoso / sin fuerza y sin poder: (14 -) 2, 6, 9, 13
 Soy muy bien recibido, / por todos rechazado. (14 -) 1, 2, 3, 6, 9, 13
 (Juan Victorio)

3. Conclusiones

La reflexión acerca de los resultados que arroja el análisis traductológico efectuado revela que no existe un único modo de verter a la lengua meta la esencia estética de la poesía, de hecho, tal y como afirmaba Marta Guirao (1999: 38) con gran atino “si hay tantas lecturas como lectores, es lógico pensar que habrá tantas traducciones como traductores”. Sin embargo, del mismo modo que calificamos de buenas y malas algunas traducciones, en la traducción del texto poético tampoco son aceptables todas las posibilidades.

La diferencia radica, a nuestro parecer, en la distinción que diversos estudiosos realizan entre traducción de poesía y traducción poética. Torrent-Lenzen (2006: 26-27), García de la Banda (1993: 116), Alexey Yeschenko (2003: 218), entre otros, sitúan un abismo entre la mera traducción de poesía, que es aquella que obvia cualquier elemento fonético-fonológico de la composición poética (por lo que estrictamente, aunque el resultado se considere traducción en tanto que trasvase de significados, no puede entenderse como un texto poético propiamente dicho) y la traducción poética, que es aquella que pretende satisfacer las convenciones formales del sistema poético de la lengua de llegada en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima (García de la Banda, 1993: 116). Dado el elevado grado de acomodamiento entre forma y contenido de este último tipo, algunos prefieren hablar de la ya mencionada “recreación poética”.

Las pautas consignadas en este trabajo no son más que meras recomendaciones con el fin de proporcionar un modelo para tratar de trasladar fielmente los elementos fonético-fonológicos al texto meta en tanto que rasgos inherentes e irrenunciables del lenguaje poético. Nuestra propuesta traductológica constituiría, por tanto, una “traduction-recréation” en términos de Etkind, de lo que resultaría, como el mismo denomina “un texto análogo”, mas no idéntico. En otras palabras, nuestro objetivo no responde a otra cuestión que al lógico y deseable intento de tratar de evitar que la poesía sea aquello que se pierda al traducir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto (1991): «La traducción poética», in M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España – Francia*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 261-270.

- DARNELL GASCOU, Alfredo (1946): *François Villon. Baladas*. Sevilla, Librería Hispalense-La Gavidia.
- DOUDET, Estelle (2008): «Jean Dufournet, Dernières recherches sur Villon». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [Consulta en línea: <http://journals.openedition.org/crm/11363>; 20/01/2018].
- ETKIND, Efim (1982): *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- GARCÍA DE LA BANDA, Fernando (1993): «Traducción de poesía y traducción poética», in Margit Raders & Julia Sevilla (eds.), *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid, Editorial Complutense, 115-135.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1983): *En torno a la traducción*. Madrid, Gredos.
- GORBEA, Federico (1976): *François Villon. Obra completa en poesía. Edición bilingüe*. Barcelona, Ediciones 29.
- GUIRAO, Marta (1999). «Los problemas en la traducción de teatro: ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*». *Trans*, 3, 37-51.
- GULLÓN, Ricardo (1947): «Poesía y traducción. Nota a una antología», in *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [Consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesa-y-traduccin-nota-a-una-antologa-0/html/00bb1244-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_; 27/06/2017].
- HENRY, Albert y Jean RICHNER (1974): *Le Testament Villon. Texte II: Commentaire*. Ginebra, Droz.
- HERRERO CECILIA, Juan (1995): «La traducción poética como reelaboración y recreación: análisis de versiones al español de poemas de Baudelaire y Verlaine», in Francisco Lafarga, Albert Ribas & Mercedes Tricás (eds.), *La Traducción: Metodología, Historia, Literatura (Ámbito hispanofrancés)*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 273-280.
- LLORET, Mercedes (1977): *François Villon. Poemas*. Barcelona, Plaza & Janés Editores, S.A.
- MARTÍNEZ OJEDA, Beatriz (2012): *La traducción española de la obra de François Villon: análisis traductológico*. Tesis doctoral. Córdoba, Universidad de Córdoba.
- MASSEAU, Paola (2007): *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética: Le Cimetière marin de Paul Valéry*. Tesis doctoral. Alicante, Universidad de Alicante.
- MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. París, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1999): *Poétique du traduire*. París, Verdier.
- PENSOM, Roger (2004): *Le sens de la métrique chez François Villon: Le Testament*. Berna, Peter Lang.
- SÁEZ HERMOSILLA, Teodoro (1998): *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- TORRE, Esteban (1994): *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Síntesis.

- TORRENT-LENZEN, Aina (2006): «Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética». *Cuadernos del Ateneo*, 22, 26-45.
- VICTORIO MARTÍNEZ, Juan (1995): *François Villon. Poesía*. Barcelona, RBA Editores.
- VILLON, François (1974): *Œuvres, traduction en français moderne accompagnée de notes explicatives par André Lanly*. Tome II: *Le Testament, fin - Poésies diverses*. París, Honoré Champion.
- VILLON, François (1892): *Œuvres complètes de François Villon*. Éd. Auguste Longnon. París, Lemerre.
- YESCHENKO, Alexey (2003): «Antoloxía poética asturiana (1639-2000): historia espiritual de un pueblo», in *Actes del I Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana (CILLA)*. Oviedo, Academia de la Llingua Asturiana, 209-224.

De la traducción de la literatura infantil a la traducción de series para niños: estudio de las normas en un corpus audiovisual francés

Carmen Martín Fernández

Rennes School of Business

cmfernandez@gmail.com

Resumen

Las historias infantiles han sido desde siempre una fuente de diversión y de descubrimiento del mundo para sus lectores. Hoy en día estas historias evolucionan y se presentan en todo tipo de soportes, como libros, tabletas o televisores. Sin embargo, la importancia de su traducción sigue siendo la misma, puesto que el niño aprende con cada una de ellas. El presente artículo se centra en la traducción de una de estas historias, la serie infantil francesa *Il était une fois... l'homme* (1978), y su objetivo es identificar las normas de traducción existentes en su doblaje al español. Además, buscaremos dar respuesta a tales tendencias o patrones por medio de los estudios en traducción de la literatura infantil y juvenil y así como los estudios en traducción audiovisual.

Palabras clave: Traducción audiovisual. Dibujos animados. Televisión. Doblaje. *Érase una vez... el hombre.*

Abstract

Children's stories have always been a source of entertainment and a way to discover the world for their readers. Today these stories have evolved and are now available on all kinds of media: books, tablets, and televisions. However, the importance of the translation of these stories remains the same, as children learn tremendously from every single one of them. The present article focused on one of these stories, the French TV show *Il était une fois... l'homme* (1978), and our aim is to identify the translation norms in the version dubbed into Spanish. Furthermore, we will attempt to respond to these tendencies using studies into the translation of children's literature as well as studies on audiovisual translation.

Key words: Audiovisual translation. Cartoons. Television. Dubbing. *Once upon a time... Man.*

Résumé

Depuis toujours, les histoires pour enfants ont été une source de divertissement et de découverte du monde pour ces jeunes lecteurs. Aujourd'hui, ces histoires évoluent et se pré-

* Artículo recibido el 9/10/2017, evaluado el 7/01/2018, aceptado el 30/01/2018.

sentent sur tout type de supports, tels que les livres, tablettes ou téléviseurs. L'importance de la traduction reste pourtant la même, puisque l'enfant apprend énormément avec chacune d'entre elles. Ce travail vise à analyser la traduction de l'une de ces histoires, la série pour enfants française *Il était une fois... l'homme* (1978), et a pour but d'identifier les normes de traduction dans son doublage vers l'espagnol. Nous chercherons aussi à en expliquer les tendances en nous appuyant à la fois sur les études de traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse mais aussi sur les travaux en traduction audiovisuelle.

Mots clé : Traduction audiovisuelle. Dessins animés. Télévision. Doublage. *Il était une fois... l'homme*.

0. Introducción

La infancia se considera hoy uno de los momentos más importantes de la vida de una persona. Estos años constituyen una primera etapa formativa en la que el niño adquiere sus primeras palabras, valores y conocimientos gracias al contacto con su entorno, familia, escuela, pero también a la televisión y a los libros. Por este motivo la literatura para niños desde sus inicios como tal tiene atribuida una función muy importante: la pedagógica. El público esperaba en aquellos años la llegada de libros que sirvieran de apoyo a la educación que se daba en las escuelas o en las familias, no obstante, el problema vendría después: ¿en base a qué valores? (Nières-Chevrel, 2009: 20).

La televisión, por su parte, siguió en cierto modo el modelo de la literatura puesto que también durante sus primeros años asumió el papel de servicio complementario a la educación nacional, aunque poco después el entretenimiento pasó a ser su función principal. Quizás por esta razón, por la de ser un “pasatiempo”, la opinión de muchos padres (y adultos en general) hacia la televisión no haya sido siempre positiva. No resulta extraño escuchar o incluso decir que el tiempo que un niño dedica a leer un cuento infantil es mucho más enriquecedor que el que pueda pasar viendo unos dibujos animados en la televisión. Y es que todavía hoy la televisión es vista por muchos como una pérdida de tiempo o, peor aún, como un medio que repercute negativamente en la socialización del niño.

En lo que atañe a las malas opiniones sobre los dibujos animados, O'Connell (2003: 225) explica que estos siguen siendo en algunos círculos un género inferior en comparación con los libros para niños, a pesar del gran número de elementos que comparten con los libros ilustrados. Además, todos estos productos audiovisuales destinados al público infantil, ya sean para ordenador, vídeo o televisión son tan importantes como los libros en lo que a educación y entretenimiento se refiere (O'Connell, 2003: 226). Ellos son también creadores del imaginario infantil de nuestros días.

La importancia de los medios audiovisuales, la evolución de la animación tanto en términos técnicos como temáticos nos conduce a interesarnos por su traducción: ¿qué normas rigen esta actividad traductora? ¿hasta qué punto el receptor influye en la transferencia de estos textos audiovisuales? Para dar respuesta a algunas de las posibles preguntas en torno a la traducción de estos textos, hemos querido tomar como referencia la serie infantil francesa *Il était une fois... l'homme*, unos dibujos animados que se estrenan en Francia durante las primeras décadas de producción televisiva en Europa, en 1978, y que además constituyen un excelente ejemplo de su época.

Nuestro objetivo es, en definitiva, poder identificar las regularidades en la traducción para este producto audiovisual intentando relacionar los estudios consolidados sobre las normas en traducción de literatura infantil (en adelante, TLIJ) y en traducción audiovisual (TAV).

1. Televisión y literatura para niños

Los estudios en literatura infantil y juvenil (LIJ) se caracterizan por la constante comparación con la literatura para adultos, lo cual no resulta extraño: la literatura para niños nace de una literatura para adultos que se adapta al público infantil una vez que se han reconocido las necesidades particulares de los niños. Por esta razón, la LIJ ha ido tradicionalmente acompañada de palabras como “adaptación” o “recurso pedagógico”. Así lo pone de manifiesto Maria Nikolajeva (2016: 3) al comienzo de su libro *Children's Literature Comes of Age*, cuando explica lo siguiente:

The principal difference between research on children's literature and general literary criticism—and this factor is reflected in the way the history of literature is written—is that children's literature has from the very beginning been related to pedagogics.

Los orígenes de la LIJ, según Nières (1974), Shavit (1989) o Oittinen (2000) se remontan al siglo XVIII. Las autoras parten de la tesis de Ariès (1960), quien considera que a partir del siglo XVII, en una lenta progresión hasta el siglo XIX, la sociedad comienza a reconocer la idea de que el adulto y el niño constituyen grupos de la población distintos, con necesidades diferenciadas, y por ello, resulta necesario realizar una literatura específica para los niños. Borda Crespo (1998), por su parte, es de la opinión de que la literatura infantil como la entendemos hoy no llega hasta la alfabetización de la población tras la Revolución industrial, en el siglo XIX, porque todo lo que existía hasta entonces eran únicamente documentos adoctrinadores.

En cualquier caso, si es el reconocimiento de la existencia del niño como franja de población con necesidades particulares lo que provoca la elaboración de libros o historias específicos, significa que inevitablemente se tendrán que adaptar los contenidos al receptor. Nières (1974) explica que el adulto considera que el niño no entiende los textos destinados para los adultos y que si los comprende puede “dañarle”,

por este motivo: “Il faut protéger l'enfant. À censure pédagogique, production pédagogique elle aussi” (Nières, 1974: 144). La producción de esta literatura se llevaría a cabo, por tanto, dentro de un proceso de censura de los elementos no adaptados para él y de producción de algo nuevo y “edificante”. No obstante, esta visión del niño al que proteger y educar mediante la literatura, entre otros, irá evolucionando y aceptando la creación de libros en los que el entretenimiento desempeñe un papel cada vez más importante.

En lo que respecta a la televisión y a los programas infantiles, a pesar de que estos no han tenido un recorrido paralelo o no ser coetáneos a la LIJ, sí parece que la evolución ha sido en ciertos aspectos similar. La televisión, desde sus inicios en Francia o en España, ha copiado los esquemas de otros medios de comunicación existentes como la prensa o la radio y ambos países incluyeron secciones exclusivas para niños, en el caso de la televisión francesa, el programa encargado sería *Télévisius*:

En effet, alors que, depuis sa création, la télévision française a pour mission de s'adresser à tous et refuse de segmenter son public, les enfants sont (avec les femmes) considérés d'emblée comme nécessitant un programme spécifique. Une émission – *Télévisius* – leur est consacrée dès octobre 1949 (Poels, 2013: 105).

1.1. Las características del texto infantil

Como acabamos de introducir, una obra infantil, ya sea literaria o audiovisual, se define por la presencia de un niño. El resto de características son de una forma u otra consecuencia de la presencia de un receptor infantil. Veamos cuáles son algunos de estos elementos característicos de los textos para niños.

a) La audiencia. Una obra infantil se caracteriza por tener un doble destinatario, y el primero de ellos es el niño. Sobre el niño se han tenido concepciones diferentes según las épocas, pero hoy se le reconocen rasgos diferentes a los del adulto, en particular en los conocimientos del mundo y del lenguaje. El segundo receptor es el adulto, persona que permite el acceso al libro o a la serie, especialmente en edades tempranas.

Hablar de la audiencia o del doble destinatario en la producción o en la traducción de obras infantiles nos lleva inevitablemente a mencionar la comunicación asimétrica e indirecta que se establece entre el emisor y el receptor. Por una parte, la asimetría del proceso de comunicación (Reiss, 1982; O'Sullivan, 2003) es la consecuencia del diálogo entre un autor (adulto) y un receptor (niño) con competencias y experiencias diferentes. Así, durante el proceso de creación de una obra, el autor partirá de unas suposiciones en torno al receptor, suposiciones que se verán determinadas por la cultura o la época de ambos. Por otra, la comunicación mediatizada o el proceso indirecto de la traducción es consecuencia de la presencia de mediadores en el proceso de comunicación, también denominados “colectivo intermediario” (Pascua

Febles, 1998) o “grupos de presión” (Morales López, 2008). Estos son, por ejemplo, las instituciones públicas o privadas que invierten en el proyecto, la escuela que lo incluye en los programas docentes, las cadenas de televisión que lo emiten. Son los encargados de declarar “aptas” o “no aptas” las obras para niños y constituyen un elemento del proceso de comunicación necesario para la recepción de los textos.

b) El lenguaje y la adaptación. El lenguaje de las obras infantiles está estrechamente relacionado con la asimetría que acabamos de mencionar, porque al no pertenecer el emisor y el receptor a la misma comunidad, los textos presentarán en algunos casos un estilo nostálgico y en muchos otros, explicaciones o alteraciones de partes de la historia. Estas adaptaciones del texto, denominadas también *intervencionismos* (Marcelo Wirnitzer, 2003, 2007) o *paternalismos* (Lorenzo, 2014) son consecuencia, entre otros factores, de la función del texto infantil, de la que hablaremos más adelante.

c) El lenguaje y la oralidad. La búsqueda de la oralidad en los textos para niños es otro de sus elementos característicos, y para que el texto le suene real y atractivo al receptor, el autor recurrirá a numerosas onomatopeyas, expresiones, frases inacabadas así como al uso de frases exclamativas.

d) La falta de reconocimiento. Desde los inicios de la literatura infantil, los libros para niños han formado parte de un grupo literario con un estatus inferior al de los adultos (Shavit, 1986, 1989; Hunt, 1999). Una de las referencias en la materia es Zohar Shavit (1986, 1989), quien estudió la posición de la LIJ y el impacto en su adaptación y traducción. La autora relaciona los libros para niños con la literatura para adultos no canonizada. El origen y la autoimagen del traductor son causantes de esa posición periférica, que afectará a su traducción en diversos aspectos entre los que se encuentra la integridad de los textos, que pueden verse acortados, o el nivel de complejidad, que permite adaptar la temática a las capacidades del lector.

e) La función o finalidad de los textos. Las obras infantiles desempeñan un papel clave en las sociedades, permitiendo dar continuidad a la tradición oral, sea cual sea el país. Puurtinen (1998) señala este papel tan destacado: “apart from being entertainment and a tool for developing children's reading skills, it is also an important conveyor of world knowledge, ideas, values, and accepted behaviour” (Puurtinen, 1998: 2). No obstante, las normas de cada sistema de llegada incidirán en la función de los textos traducidos, así, un texto creado con una finalidad principalmente lúdica o de entretenimiento puede funcionar como un texto educativo en la cultura receptora. Un ejemplo de ello lo constituye el doblaje de una serie como *Shin Chan*, muy criticada entre padres y cuya cadena emisora, Neox (Antena 3), ha llegado a recibir quejas por su contenido sexista y poco apropiado para niños (Alonso Valdivieso, 2014: 78), pero que en Comunidades Autónomas como Galicia, con lengua propia, resultó de gran utilidad para la normalización de la lengua gallega (Yuste Frías, 2010; Veiga Díaz, 2012).

Por último, entre las principales funciones de la literatura infantil identificadas y clasificadas por Marcelo Winitzer (2003, 2007), se encuentran: 1) la función lúdica, la más importante de todas ya que sin ella la obra carecería de interés para el niño; 2) la función pedagógica, que busca hacer de la literatura una herramienta de aprendizaje de elementos tanto concretos como abstractos; y 3) función informativa y cultural, también de gran importancia puesto que sirve para complementar los conocimientos cognitivos, informativos y culturales del niño, que le permitirían entender mejor la sociedad que le rodea, además la función social o la psicológica, entre otras.

2. Traducir para niños: algunas normas en la transferencia de textos infantiles

Si hay algo que caracterice al proceso de traducción es, sin lugar a dudas, la toma de decisiones. Cualquier traductor que traslade un texto a otra lengua y cultura se encontrará con diferentes opciones, de las que elegirá una. Cuando estas opciones se repiten de forma constante durante un periodo de tiempo es lo que Mona Baker (2015: 190) califica de normas de traducción: “options that translators in a given sociohistorical context select on a regular basis”. Toury (1980, 1995), por otra parte, las entiende como las encargadas de gobernar de forma más o menos reconocible el comportamiento traductor. Hermans (1999: 80) las define tanto como el patrón recurrente, como el mecanismo que subyace y que da cuenta de esta regularidad. En todas estas concepciones destaca el elemento de la regularidad en la conducta del traductor, que puede identificarse en diferentes momentos o estados de la traducción.

Siguiendo a Toury (1980, 1995), la norma de traducción se puede dividir en tres grupos que actuarían sobre tres grandes niveles. En primer lugar, la norma inicial, cuyo estudio nos muestra por cuál de los dos posibles polos, TO y TM (la adecuación y la aceptabilidad), opta el traductor. En segundo lugar, nos encontramos en el nivel preliminar, lo que él denomina las *normas preliminares* y que establecen, por ejemplo, los tipos de traducciones que llegan a una sociedad, la estrategia o política de traducción. En tercer y último lugar se sitúan las *normas operacionales* que atañen directamente al proceso traductor en el nivel macro y microtextual. Son las denominadas *normas matriciales y lingüístico-textuales*. El estudio de las primeras permite observar de qué forma se segmenta un texto traducido, por ejemplo, cómo se distribuyen los capítulos, mientras que las segundas establecen la selección del material lingüístico y textual del TO que se transferirá en el TM.

Este concepto de norma permite describir un amplio espectro de la actividad del traductor, una de las razones por las que los postulados de Toury han sido utilizados en áreas tan distintas de la traducción. Una de ellas sería la de la LIJ, donde el concepto de norma se ha estudiado tanto desde el punto de vista de la importación, de la adaptación de obras infantiles como desde la traducción de textos.

Las normas de traducción en productos infantiles (las operacionales, si utilizamos la terminología de Toury), motivo del presente trabajo, han sido abordadas

por un gran número de investigadores en traducción para niños, y buena parte de estos estudios incluyen las citadas por Nikolajeva (2006), todas bajo el concepto de “adaptación”:

Adaptation means that a text is adjusted to what the translator believes to be the needs of the target audience, and it can include deletions, additions, explanations, purification, simplification, modernization, and a number of other interventions (Nikolajeva, 2006: 280).

A continuación desarrollamos algunas de estas normas evocadas por Nikolajeva (2006):

a) La naturalización. Naturalizar o realizar una conversión cultural de las referencias culturales (Klingberg, 1986; Ben-Ari, 1992) es tradicionalmente una de las normas más presentes en las obras infantiles. Estas naturalizaciones o domesticaciones (Venuti, 1995) se justifican por dos factores clave de la traducción para niños, anteriormente mencionados: la función pedagógica y la imagen que el adulto tiene del niño. La cultura receptora y el momento de la traducción influyen enormemente en el uso de esta norma, así como la edad de los receptores, que también parece ser clave: cuanto más jóvenes son los receptores, mayor es la naturalización de, por ejemplo, los nombres propios (Van Coillie, 2006: 135).

b) La explicitación. La adición de elementos explicativos es un universal en la traducción que se utiliza con más frecuencia en la transferencia de textos para niños, constatado en numerosas investigaciones (Ben-Ari, 1992; Fernández López, 2000; Ariza e Iglesias Gómez, 2011; Barambones Zubiria, 2012; Lorenzo, 2014). Las razones son, una vez más, ofrecerle al receptor un texto más accesible.

c) La simplificación del texto. La simplificación de los textos para niños es otra de las normas conocidas y se lleva a cabo de diferentes formas: eliminando repeticiones (Ben-Ari, 1992), reformulando tanto estructuras complejas como frases o párrafos largos para adaptarlas al nivel de comprensión del niño además de transformando figuras estilísticas y retóricas complicadas como la metáfora y la sátira (Shavit, 1986), así como el léxico complicado o en desuso (Stolze, 2003) entre otros. La simplificación se ha identificado igualmente en doblajes de las películas de Disney (Iglesias Gómez, 2009), por citar un ejemplo.

d) La omisión. Omitir elementos de una obra infantil es otra de las regularidades comunes. Esta puede realizarse en pasajes completos, norma poco común en los textos para adultos pero mucho más frecuente en los textos para niños (Ben-Ari, 1992), o únicamente en elementos puntuales, según la función predominante del texto y/o el contexto social de la cultura receptora. Esta omisión puede verse como la simplificación de una historia, en términos de conocimientos enciclopédicos pero en otros casos puede ser un intento de eufemización o purificación (Klingberg, 1986). A este último Lorenzo (2014) lo denomina “paternalismo omisor” y lo define como

“supresión de elementos considerados dañinos u ofensivos en la propia traducción por el traductor o en el proceso de revisión por editores, en el caso de la LIJ, o por ajustadores, directores de doblaje [...] en el caso de productos audiovisuales” (Lorenzo, 2014: 37).

e) La eufemización. La eufemización es un fenómeno del lenguaje muy común, presente en los discursos televisivos o en la literatura e identificado también como norma en traducciones audiovisuales. En la traducción de la LIJ o de productos audiovisuales para niños, la eufemización, manipulación, purificación o censura han sido y son estudiados intensamente. Ejemplos de ello son las investigaciones sobre la obra de Astrid Lindgren, *Pipi Langstrump*, al francés. En la conocida historia, el comportamiento subversivo (aunque nunca agresivo) de la protagonista, los gestos desagradables de los adultos o incluso el lenguaje fresco y casi oral del original eran modificados para adaptarlos a los preceptos del momento (Helder, 1992). *Robinson Crusoe* o *Alice in Wonderland* son otros de los casos de obras adaptadas (casi versionadas, en algunos casos) donde se modifica la extensión de la obra, abreviándola, se eliminan referencias a la religión, se reescriben pasajes enteros o se eliminan caracterizaciones de personajes, entre otros (Nikolajeva, 2006).

Estas intervenciones del texto responden en muchos casos a acciones planeadas que pueden tener como origen un problema ideológico o moral. En estos casos el fin sería evitar el posterior castigo de la censura de algunos de los mediadores en el proceso. También se realizan por razones pedagógicas, para que la nueva obra pueda incluirse dentro en el sistema literario de llegada. Sin embargo, no todas las eufemizaciones o censuras son planeadas o conscientes sino que en algunos casos se ven afectadas por el contexto social y político en el que está inmerso el traductor (Pokorn, 2010).

3. *Il était une fois... l'homme*: características y contexto de la serie

Tras esta revisión teórica, entramos de lleno en el objeto de estudio del presente artículo, esto es, el análisis del doblaje de la serie infantil *Il était une fois... l'homme*, creada por el francés Albert Barillé (1920-2009), producida por Procidis a finales de los setenta y cuyo estreno en Francia tuvo lugar en 1978. Estos son unos años en los que las series para niños no habían creado aun un modelo propio, no eran todavía un género televisivo suficientemente asentado o con tradición. Por este motivo, estas primeras producciones se asemejan bastante al cuento clásico (Sánchez Moreno, 2009), probablemente con la intención de convertirse en herramientas educativas y moralistas que resultaran atractivas para los niños. Dos buenos ejemplos de ello lo constituyen *Heidi* (1974) o *Marco* (1976), donde encontramos elementos comunes a estos cuentos tradicionales: la familia, el amor y las aventuras.

Volviendo a la serie objeto de nuestro análisis, *Il était une fois... l'homme* es la primera de un conjunto de seis series elaboradas entre 1978 y 1996, entre las que se

encuentran otros títulos conocidos como *Il était une fois... la vie* o *Il était une fois... l'espace*, todas con una temática muy precisa y con personajes comunes entre ellas. En particular, *Il était une fois... l'homme*, contiene un fuerte carácter pedagógico y busca una audiencia familiar, es decir, trata de atraer tanto a los niños como a sus padres, quienes en muchos casos permiten y animan a que las series sean vistas.

En cuanto a su estructura, la serie que centra nuestra atención para el estudio tiene con una temática muy precisa, la historia, y se desarrolla en 26 capítulos de 26 minutos cada uno. A través de los ellos, Albert Barillé aborda la creación del mundo (1º *El la Terre... fut*), diversos descubrimientos y hazañas pasadas (6º *Le siècle de Pericles*, 12º *Les voyages de Marco Polo*, 8º *Les conquêtes de l'Islam*), hasta el supuesto fin del Planeta debido a los problemas medioambientales causados por los humanos (26º *Il était une fois... la Terre (et demain ?)*).

Los personajes de la serie, por otro lado, son parcialmente comunes a las series posteriores y poseen dos elementos característicos. En primer lugar, hay aspectos muy diferentes a otras series de su época, nos referimos en particular a la presencia del personaje del maestro, que representa el espíritu imaginativo y de progreso de cada época, o a la del reloj (personaje animado con ojos y manos), pero también a la del narrador en voz en *off*. En segundo lugar, la presencia de personajes de corte clásico de cuento, que constituye todo el resto de personajes. Estos están divididos de forma inequívoca entre los buenos (Pierrete, Pierre, le Gros y su hijos) de los malos (Le Teigneux y Nabot) tanto por sus acciones, su discurso, su timbre de voz o su aspecto físico, como podemos observar en la siguiente imagen.



Imagen nº 1: Los personajes de la serie

Los capítulos comienzan siempre con una canción y generalmente van seguidos de una introducción del narrador, en ocasiones breve pero en otros momentos bastante extensa y cargada de información temática. A continuación llega el desarrollo de la historia con los personajes “reales” de cada momento histórico, encarnados por Pierre, Pierrot, Pierrette, etc, con constantes intervenciones del narrador y con la presencia del reloj, que sirve de anclaje de las fechas históricas (en particular para los más mayores). El capítulo termina casi siempre con una conclusión histórica del narrador, siempre con un uso de la lengua muy cuidado, como si de una moraleja de cuento se tratara.

El estilo y la temática de la serie son una buena muestra del contexto televisivo francés de la época en el que la denominada “televisión escolar”, un proyecto radiofónico y televisivo de alfabetización de la sociedad tras la Segunda Guerra mundial

y hasta finales de los setenta (Duccini, 2013: 122), marcó una tendencia en el medio. A partir de estos años, la televisión francesa intentó renovarse conservando el carácter público al servicio de la sociedad e iría pasando progresivamente de lo “escolar” a lo “educativo” (Duccini, 2013: 131). No obstante, estas ideas no eran exclusivas de Francia. El ideólogo de la televisión pública británica, John Reith, hablaba ya durante los años sesenta sobre las “obligaciones sociales” de la televisión, cuyo objetivo debía ser no solo entretener sino también educar (Vázquez Barrio, 2011: 67).

España, por su parte, había estado sumergida en una televisión paternalista, fruto del régimen de Franco, etapa en la que las emisiones infantiles estuvieron muy presentes en la parrilla televisiva (Vázquez Barrio, 2011: 68). Durante los sesenta, pero también durante la Transición, la tendencia en las horas de programación infantil fue similar y no es hasta la llegada de las cadenas privadas cuando el número de horas y el contenido infantil comienza a cambiar (Vázquez Barrio, 2011). Estos son los años de la llegada progresiva del color en las pantallas españolas, de programas didácticos y musicales presentados por Torrebruno o de la Mansión de los Plaff, este último con guiones elaborados por escritores como Gloria Fuertes y Juan Fariás, de claro interés educativo.

Por último, en lo que respecta a la difusión de *Il était une fois... l'homme*, la serie contó con la colaboración de diferentes cadenas de televisión públicas internacionales, entre las cuales se encontraba TVE. Además, fue doblada a diferentes lenguas como el inglés, italiano, alemán, español de España así como al de Hispanoamérica. En nuestro país, TVE emitió la serie con un doblaje en español peninsular traducido por la conocida Angelina Gatell, poeta, traductora y directora de doblaje. Poco tiempo después Planeta de Agostini puso a la venta todos los capítulos de la serie en su versión hispanoamericana.

4. Metodología de análisis

Pasamos a detallar la metodología que hemos seguido para llevar a cabo el análisis descriptivo de las normas de la serie, comenzando por la selección de capítulos que conformará nuestro corpus.

La serie está compuesta por un total de 26 capítulos de los cuales seleccionamos cuatro: 15º *Le Siècle d'Or*, 21º *L'Amérique*, 22º *1789-1814 (la Révolution française)*, 25º *Les Années Folles*. Estos se escogieron por la presencia de acontecimientos y elementos culturales de al menos una de las dos culturas, bien la emisora, bien la receptora. Es decir, en todos los capítulos nos encontraríamos referencias a Francia y/o a España.

A continuación, en lo que atañe a la forma de analizar los capítulos, realizamos en un primer lugar un análisis pormenorizado de las técnicas de traducción y posteriormente estudiamos y organizamos esta información a partir de normas. Para ello, utilizamos los estudios de Martí Ferriol (2006) y de Barambones Zubiria

(2009)¹, dedicados a la TAV y a la TAV para niños respectivamente, y adaptamos sus clasificaciones para obtener un total de cinco normas², que fueron las siguientes:

- *Estandarización*. Esta norma, común en los textos infantiles, fue destacada por Goris (1993) en su estudio sobre el doblaje y afecta a la transferencia de dialectos o al lenguaje oral. En lo que respecta a la traducción para niños, los presupuestos pedagógicos del texto provocan que de forma más o menos consciente, los traductores realicen textos que son más formales, correctos y no demasiado coloquiales (Di Giovanni, 2010: 309).
- *Naturalización*. La naturalización la hemos entendido como la adaptación en la pronunciación según las reglas fonéticas del español pero también las ortográficas los antropónimos, topónimos y otros culturemas. Esta es, como cabía esperar tras la revisión de las normas de la TLIJ, una de las más presentes en la serie, y corroborada por numerosos investigadores como Franco (1996), Moya (2000), Mayoral (2001) o Iglesias Gómez (2009).
- *Explicitación*. A pesar de las restricciones propias del doblaje, la explicitación es una norma extendida en la TAV, más aún si se trata de productos para niños, donde el interés por evitar la ambigüedad está muy presente. Esta puede realizarse de diferentes formas (mediante el uso de distintas técnicas de traducción) y por diferentes motivos (cultural, comunicativo o ideológico). Asimismo, hemos de tener en cuenta que la cantidad de información explícita o implícita que el receptor es capaz de identificar no depende únicamente de su formación, sino que la afinidad entre este y el emisor en términos ideológicos, de edad o de lengua materna, influyen considerablemente (Mayoral, 1994: 76). Por lo tanto, cuanto mayor es la cercanía entre el emisor y el receptor, menor será la necesidad de aclarar cualquier referencia que aparezca en el texto porque ya será conocida por ambos. De ahí que la asimetría entre un traductor para niños y sus receptores justifique en ciertos casos la introducción de explicaciones.
- *Fidelidad lingüística*. Esta norma fue identificada como secundaria por Goris (1993) pero nosotros quisimos ponerla al nivel de las demás siguiendo el ejemplo de Martí Ferriol (2006) en su estudio sobre el doblaje de películas del inglés al español. El autor la define como “el mantenimiento de la morfología, sintaxis o construcciones gramaticales (en especial las sencillas) del texto original” (Martí Ferriol, 2006: 72).
- *Eufemización*. Para delimitar la norma de la eufemización hemos tenido en cuenta las consideraciones ya mencionadas sobre la traducción para niños pero nos

¹ Estas clasificaciones son, a su vez, una adaptación de varios autores, entre ellos de Chaves García (2000) y de Hurtado Albir (2001), pero toman la terminología de esta última.

² Previmos asimismo una subsección de normas denominada “posibles normas” donde recogimos una serie de normas mencionadas por diferentes autores tanto de TLIJ como de TAV, que no serán expuestas aquí en su totalidad.

centraremos en los estudios de Ballester Casado (2001: 171) y de Martí Ferriol (2006: 72), ambos para el doblaje, quienes entienden que esta norma pone de manifiesto la atenuación o modificación de un elemento del texto que se considere ideológicamente inaceptable.

5. Análisis de los resultados

A continuación presentamos los resultados obtenidos del análisis de los cuatro capítulos de la serie.

5.1. Naturalización

a) La naturalización de antropónimos y topónimos. La serie parte de un conjunto de personajes cuyos nombres propios han sido naturalizados. Esta es una norma común cuando se traduce para un público infantil, y a nuestro modo de ver perfectamente válida debido a que, como explica Oittinen (2010: 152), la domesticación hará que el niño pueda identificarse más fácilmente con los personajes de la historia.

En *Il était une fois... homme*, encontramos dos tipos de nombres, los ficticios y los reales. Los primeros son los que corresponden a los protagonistas de la serie, como el Maestro, Pierre, Pierrette o Pierrot. Todos se han naturalizado mediante préstamos naturalizados o adaptados de forma más libre, como es el caso de Pierrette. Su traducción al español, Petra, planteaba más problemas que los otros porque no resulta particularmente llamativo ni es común en España, de ahí que se optara –imaginamos– por un nombre más evocador como Flor.

Tabla nº 1. Traducción de los nombres propios ficticios

TO	TM
Maestro	Maestro
Pierre	Pedro
Pierrette	Flor
Le Gros/Gros	Gordo
Pierrot	Pedrito
Teigneux	Tiñoso
Nabot	Canijo/Petit

El segundo grupo de antropónimos son los personajes históricos y conocidos casi universalmente. Estos son relevantes para la historia occidental y como establece Moya (2000) para los textos de tipo informativo todos los nombres tienden a mantenerse en la lengua original (en el caso de su estudio, en inglés) excepto las menciones a la realeza, los nombres de clásicos latinos y griegos o de personajes de fama universal, entre otros, que se naturalizan (Moya, 2000: 174). De esta forma, los nombres de los capítulos analizados nos muestran que en su gran mayoría se adecuan a la norma existente, con ampliaciones en algunos casos, como podemos observar en la siguiente tabla:

Tabla nº 2. Traducción de los nombres propios reales

CAP.	TO	TM
15 SO	Charles Quint	Carlos I de España y V de Alemania
15 SO	Luther	Martín Lutero
15 SO	Jean Cabot	Jean Cabot

En lo que respecta a los topónimos, en términos generales observamos la misma tendencia que en el caso anterior. No obstante, vemos que en algunos casos el traductor “actualiza” los topónimos mediante particularizaciones o generalizaciones. A modo de ejemplo citamos el caso de “Flandres” y de “Artois”. Como podemos leer a continuación, ambos se utilizan en un momento de la serie para situar el nacimiento del emperador Carlos V y para hablar de sus posesiones territoriales.

Tabla nº 3. Actualización de topónimos

CAP.	TCR	TO	TM
15 SO	5:49	En cette année 1500 nait aussi loin de là, dans les Flandres, un enfant qui sera un jour [...].	1500, en este año nace lejos de aquí, en <i>Gante</i> , un niño que un día será coronado emperador[...].
15 SO	7:40	[...] celui de l'Espagne, le gouvernement de l'Italie, de Flandre, Artois, Franche-Comté plus celui de l'Amérique.	[...] el Gobierno de España, el de Italia, el de los <i>Paises Bajos</i> , el del <i>Franco Condado</i> y el de América.

En estos dos casos, la transferencia de los topónimos por otros más actuales o reconocibles podría tener defensores o detractores, pero en cualquier caso creemos que responde a la función pedagógica asignada a la serie: si se entiende que la serie ha de permitirle al niño ampliar sus conocimientos sobre la historia y la geografía, será aconsejable ofrecerle los nombres actuales a tales referencias. En definitiva, no se quiere prescindir de ninguna información y se intenta hacer que esta más accesible o “útil”.

b) La naturalización de las referencias culturales. Dadas las características de la serie, las referencias culturales que encontramos en los capítulos evocan elementos conocidos por todos los occidentales. Por ese motivo, buena parte de ellos cuentan con traducciones ya asentadas en español.

De forma general, la naturalización de estas referencias se ha llevado a cabo mediante las técnicas de adaptación, generalización y descripción. Adaptación, por ejemplo, de las monedas (*denier* por “céntimo”) o de los juegos, como ilustramos con la siguiente tabla:

Tabla nº 4. Naturalización de los juegos

CAP.	TCR	TO	TM
15 SO	14:49	Teigneux : À mon commandement, reposez armes. Assez, assez ! Maintenant, passons à l'exercice de piques. Homme : Et pourquoi pas les cœurs et les carreaux ? Homme 2 : Oui, et les trèfles alors.	Tiñoso: Atentos a mis órdenes. Descansen. Basta, basta, basta. Ahora pasemos al ejercicio de <i>espadas</i> . Hombre: ¿Y por qué no al de <i>bastos</i> o de <i>copas</i> ? Hombre 2: Sí, también al de <i>oros</i> .

c) La naturalización de los acentos y/o formas de hablar extranjeros. Hemos identificado varios casos, en particular cinco, en los que se naturaliza (en oposición a la neutralización, otra de las normas que se han analizado) los acentos o formas de hablar extranjeros al español. Es decir, en cinco ocasiones se ha representado en el sistema meta las características particulares del habla de los personajes. Un caso es, por ejemplo, el modo de hablar de los nativos americanos, donde hemos observado, tanto en esta muestra como en otras, la exageración de la caracterización con respecto al original, con verbos sin conjugar, uso de los pronombres personales o ausencia de determinantes.

Tabla nº 5. Naturalización de los rasgos del habla de los nativos americanos

CAP.	TCR	TO	TM
21 AM	8:50	Gros : J'offre peau de bête. Voilà ! Ça va ? Teigneux : Demandez-en-lui deux. Proposez-lui un peigne. Gros : Alors ? Teigneux : Et ça ? Gros : Moi pas être une femme !	Gordo: <i>Ofrecer piel animal</i> . Aquí está. Tiñoso: <i>Pedidle dos. Ofrecedle un peine</i> . Gordo: <i>¿Qué decir?</i> Tiñoso: <i>¿Quieres eso?</i> Gordo: <i>Yo no ser mujer</i> .

d) Posible norma: el mantenimiento de nombres y referentes extranjeros. A pesar de la gran presencia de la naturalización, también hemos identificado algunos ejemplos de la “posible norma” contraria, esto es, el mantenimiento de referentes extranjeros.

El carácter histórico e informativo de la serie se manifiesta en la presencia de voces extranjeras (españolas, inglesas, alemanas o italianas), tanto en la versión original como en el doblaje. De esta forma nos encontramos que la obra política y autobiográfica de Hitler, *Mi Lucha*, se transfiere en su versión alemana en el TM (*Mein Kampf* → *Mein Kampf*). Este no es el único ejemplo, también algunas monedas se han mantenido sin adaptar y algunos nombres propios con acuñados naturalizados en español han conservado su forma francesa. Por ejemplo, el doblaje del investigador belga del siglo XVI Andries van Wessel (o Andreas Vesalius en su versión latina) se presenta en el TO como André Vésale y en español se escucha André Vassal pese a

que su acuñado es Andrés Vesalio. O Jean Cabot, naturalizado como Juan Caboto, que se dobla con el nombre en francés, Jean Cabot.

En definitiva, esta forma de transferir nombres o referencias culturales extranjeros podría considerarse en ciertos casos errores de la reputada traductora. No obstante, tales exotizaciones o extranjerizaciones también podrían representar una forma de traducción más erudita, donde la función pedagógica e informativa ocupa una posición importante en la transferencia del texto.

5.2. Explicitación

La presencia de la explicitación en el doblaje al español de *Il était une fois... l'homme* es la más destacada de todas las normas estudiadas. El análisis de los ejemplos encontrados nos muestra que aunque la distancia entre el emisor y el receptor tiene un efecto en la norma, como cabía esperar por otro lado tras la lectura de la literatura en torno a la explicitación en traducción, este no es el único factor que interviene. A nuestro modo de ver, la también función asignada a los textos tiene un gran peso en la traducción.

Pasamos a enumerar y a describir los tipos de explicitaciones más significativos de *Il était une fois... l'homme*:

a) Amplificación de los conectores lógicos. Esta es una categoría también identificada en otros estudios sobre la traducción audiovisual de productos infantiles (Barambones Zubiria, 2009) y se relaciona con las técnicas de la ampliación y amplificación. Una muestra sería la siguiente traducción: “Il nous faut 100.000 têtes pour sauver la révolution et je propose...” por “Tienen que rodar 100.000 cabezas si queremos salvar la revolución y yo...”.

b) Aclaración de frases ambiguas. Los casos identificados se caracterizan por la ampliación de pronombres personales o la amplificación de adjetivos calificativos, por ejemplo: “[...] le parti nazi obtient 37% des voix. En 1933 Hitler est au pouvoir et en obtient 89%” se tradujo como “[...] el partido nazi obtiene el insuficiente 37% de los votos, pero en 1933, Hitler está en el poder con el 89%”.

c) Adición de referencias internas. Este tipo de explicitación tiene un objetivo doble, por un lado reforzar la homogeneidad de la historia, norma ya señalada por Goris (1993), y por otro ampliar la información de tipo enciclopédico. Hemos recurrido a la clasificación propuesta por Marrero Pulido (2001), gracias a la cual identificamos los siguientes casos:

- la presencia de explicitaciones en referencias geográficas, como por ejemplo: “En 1663 sont fondées les Carolines” por “En 1663 se fundan Carolina del Norte y del Sur”;
- la explicitación de las referencias a personajes, como traducir “l’annonce de la mort d’un jeune homme bien gominé : Rudolph Valentino” por “la muerte de un joven galán de cine: Rodolfo Valentino”;

- la explicitación de referencias históricas, como “Le premier de ces états sera la Virginie” traducido por “La primera colonia inglesa en América será Virginia”;
- la explicitación de referencias culturales, “depuis Icare” como “desde el mito de Ícaro”.

d) Explicitación textual de las imágenes. Se trata de un tipo de explicitación muy común tanto en TAV como en la TLIJ, también identificado en numerosas muestras del corpus, en su mayoría en los diálogos de los personajes. Si bien una buena parte de las traducciones recurre a la técnica de la amplificación (“Quelle pitié de voir une chose pareille !” → “Mira esas pobres gentes. Viéndolos así se me parte el corazón”), hemos encontrado también casos con creación discursiva (“Un gros tuyau qui pique !” → “¡Una serpiente venenosa!”), entre otras técnicas.

e) Explicitación o verbalización de elementos paralingüísticos. Esta norma ya fue mencionada en el estudio de Martí Ferriol (2006) y consiste en verbalizar gestos o exclamaciones en el TM. Todas las muestras encontradas han utilizado la técnica de la substitución, esto es, “realizar un cambio entre elementos lingüísticos por paralingüísticos (gestos o entonación) o viceversa” (Martí Ferriol, 2006). He aquí un ejemplo:

Tabla nº 6. Explicitación de elementos paralingüísticos en el TM

CAP.	TCR	TO	TM
15 SO	14:08	[Maestro est au port. Il pleure]	Maestro: ¿por qué no habrán querido llevarme?

f) Explicitación de referencias a España. Esta explicitación podría poner de manifiesto un intento por otorgar un mayor protagonismo a la historia del país receptor. En nuestro corpus, la explicitación se lleva a cabo, por lo general, durante la intervención del narrador (en *off*) y por medio de la técnica de la amplificación. Debido a que durante algunos segundos la traductora no encuentra grandes restricciones, aprovecha para incluir información relativa a España. A continuación podemos leer una de las muestra que, pese a ser algo extensa, ilustra perfectamente la intervención en la traducción.

Tabla nº 7. Explicitación de referencias a España

CAP.	TCR	TO	TM
15 SO	4:49	Après 69 jours de vaillante navigation, le 12 octobre 1492, cinq siècles après les Vikings, Christophe Colomb découvre l'Amérique. Enfin, un îlot des Bahamas mais c'est déjà pas si mal. D'autres suivront...	Después de 69 días de esforzada navegación, el 12 de octubre de 1492, Cristóbal Colón descubre América. <i>La primera isla en la que desembarcan recibe el nombre de San Salvador. Más tarde, estimulados por las hazañas de los españoles, muchos otros...</i>

Las explicitaciones en la traducción para niños, a menudo necesarias pero también en muchas ocasiones resultado de una visión protectora o paternalista del traductor, han sido criticadas por diversos autores por considerar que se le ofrece al niño un texto donde ya está todo dicho:

However well intended explicit translation may seem, oftentimes it reveals a protective and paternalistic attitude on the part of the translator who, hoping to spare the target audience any potential confusion and misunderstanding, prepares a more palatable version of the film in which the audience is spoon-fed everything that the original script left unsaid or merely hinted at (Ariza e Iglesias Gómez, 2011: 105).

En nuestro caso, tras los ejemplos señalados, creemos por una parte que probablemente no todas las explicitaciones eran necesarias porque en ese afán por aclarar información, quizás en ciertos casos se sobrecargue el texto. Por otra, sí nos parece observar que las muestras de normas encontradas responden no solo a la asimetría o a la falta de afinidad entre las dos partes del diálogo, esto es, adulto y niño, sino también a la función pedagógica e informativa que la televisión en general y la serie en particular tenía asignada durante esos años.

5.3. Eufemización

El análisis de los cuatro capítulos de la serie nos ha permitido obtener una serie de conclusiones esperadas y otras que lo son menos. De forma general, hemos identificado casos en los que se ha empleado un lenguaje políticamente correcto, casos donde se han atenuado palabras que expresan sentimientos negativos o violencia así como suavizado alusiones directas a España. Observemos algunas de estas eufemizaciones.

Por una parte, nos encontramos con una modificación de insultos o críticas a la monarquía. Durante el capítulo nº 22 sobre la Revolución francesa, se manifiestan desencuentros con el rey Luis XVI en dos ocasiones. En el primero, una mujer se dirige al monarca de la siguiente forma: “Vous êtes perfide, Monsieur”, mensaje traducido como “Pensadlo bien, Señor”. A pesar de que la situación es tensa (tanto la imagen como el tono empleado son amenazantes), el insulto desaparece. El segundo desencuentro se da inmediatamente después, cuando el rey se asoma al balcón, pronuncia un brindis ante la muchedumbre y brinda a la salud de la nación. El pueblo, que escucha desde la calle, le responde con unos abucheos que son traducidos por vítores en la versión doblada, sin que esto plantee ningún problema de sincronía porque todos los personajes están de espaldas.

Por otra, identificamos la presencia de una eufemización de algunas alusiones a España. En la siguiente muestra, la imagen nos muestra a Pedrito grabando imágenes de un avión de guerra que lanza bombas mientras escuchamos al narrador decir: “En Espagne, c’est l’horrible guerre civile qui servira de banc d’essai aux armées totali-

taries”. En la versión española se dice, sin embargo: “En España estalla una horrible guerra civil que asombrará al mundo por sus grandes batallas”. Con esta traducción podríamos entender que quizás la intención de la traductora era simplificar conceptos o un vocabulario complicado como podría ser “servira de banc d'essai aux armées totalitaires”. Sin embargo, a nuestro parecer, se trata más bien de una forma de eufemizar el mensaje porque, pese a mantener el adjetivo “horrible”, el uso de palabras como “asombrar” o “grandes batallas” creemos que busca dar una imagen más positiva o en todo caso más neutra que la del original, claramente negativo.

No obstante, no parece que la traductora realice una eufemización sistemática de las referencias a España ni que sean fruto de una autocensura de carácter político, al menos no siempre. A nuestro modo de ver, en este doblaje las funciones pedagógica e informativa predominan sobre las demás y es por este motivo por el que otras referencias “nacionales” se tradujeron como en la siguiente muestra, restándole importancia a la hazaña española en la Batalla de Lepanto y destacando la presencia de Miguel de Cervantes en la misma:

Tabla nº 8. Muestra de la importancia de la función pedagógica

CAP.	TCR	TO	TM
15 SO	26:40	1571, Lépante. Une grande victoire vient de galvaniser l'Espagne. Un jeune combattant y perd une main, la gauche, heureusement. Il se nomme Cervantès	1571, Lepanto, un joven soldado acaba de perder una mano en <i>la batalla</i> . La izquierda, afortunadamente. Se llama <i>Miguel de Cervantes</i> .

5.4. Fidelidad lingüística

El estudio de la norma de la fidelidad lingüística trata de mostrar si existe o no una tendencia a mantener la sintaxis de las frases y las construcciones sencillas del original en el texto traducido. Como dijimos anteriormente, incluimos esta norma dentro del grupo de “primeras normas” o “normas ya reconocidas” con la expectativa de encontrar un buen número de casos. No obstante, el análisis nos mostró todo lo contrario: la fidelidad lingüística no es una norma predominante en el doblaje en español³.

5.5. Estandarización lingüística

De forma similar a la norma anterior, destacamos la poca presencia de la estandarización en el doblaje al español debido probablemente a las características del TO. El guion de la serie está elaborado con un lenguaje muy cuidado, en particular el empleado por el narrador, estilo que se mantiene en la versión traducida. Y si bien los diálogos de los personajes contienen formas más orales, en la gran parte de los casos, estos se han traducido manteniendo esta aparente oralidad, de forma que los ejemplos de estandarización lingüística son mínimos.

³ Sí lo es, por el contrario, en el doblaje latinoamericano.

6. Conclusiones

El estudio descriptivo llevado a cabo tenía como principal objetivo aportar datos en torno a las normas de traducción de un producto televisivo para niños de finales de los setenta y los ochenta así como intentar reconocer las razones que podrían estar tras esas decisiones. No tratábamos de determinar la calidad de la traducción porque, como explica Nikolajeva (2006: 294): “What is a good translation? It is obviously a matter closely connected with the general views on what is ‘good’ children’s literature”.

De forma resumida, en lo que atañe al nivel lingüístico-textual, nos encontramos con un doblaje en el que abunda la explicitación, con muchas naturalizaciones, por lo general justificadas por género infantil, y con algunas eufemizaciones. Desarrollamos a continuación los posibles motivos de la presencia de alguna de estas normas y su posible relación con las características de los textos para niños.

En primer lugar, creemos que el contexto de la serie tanto en Europa en general como en España en particular marcó en gran medida la creación y la transmisión de la serie. Por un lado, el interés de Francia por crear una televisión pública útil y entretenida se refleja en la aparición de la colección *Il était une fois...*, un conjunto de series muy cuidado tanto en términos de contenido como de lenguaje, e *Il était une fois... l’homme* no fue una excepción. Esta última, gracias a su carácter internacional, pudo exportarse a numerosos países de todo el mundo y permitió dar a conocer la historia “universal” (principalmente occidental, aunque con algunos capítulos dedicados a Oriente) de una forma lúdica. Por otro lado, España se encontraba en un momento de apertura internacional y que otorgaba importancia a los productos con fines didácticos y a la programación infantil. Muestra de ello, creemos, fue que comprara los derechos de la serie y le encargara el doblaje a una traductora de prestigio y a unos reputados actores de doblaje.

En segundo lugar, el contexto social y televisivo en nuestro país previo a la llegada de las cadenas privadas durante los ochenta y sobre todo con el régimen franquista aún reciente, quizás provocó que se ejerciera una mayor tutela en el contenido textual doblado. Las eufemizaciones encontradas en la traducción de acontecimientos ocurridos en España o de alusiones a la monarquía son prueba del interés por acomodar el texto doblado a lo que se consideraba apropiado para el niño en esa época. No obstante, como indicamos anteriormente, no creemos no se tratara de una autocensura política de la traductora sino más bien una traducción influida por su contexto histórico.

Por último, la función textual asignada al texto audiovisual analizado tiene asimismo un fuerte impacto en las normas empleadas en su traducción. Nos referimos en particular a las funciones pedagógica e informativa. De esta forma, el doblaje español busca una versión comunicativa y alejada de la fidelidad lingüística del original pero recurre de forma constante a explicitaciones de conectores lógicos, a la acla-

ración de frases que se consideran ambiguas, a referencias internas que amplían la información de tipo enciclopédico, así como a naturalizaciones y actualizaciones de referencias culturales, entre las más destacadas. Esta relación entre la función pedagógica y la explicitación (y algunos casos de naturalización) es una tendencia común en los textos para niños que en ciertos casos dan como resultado textos “paternalistas”, de los cuales creemos que *Il était une fois... l'homme* forma parte.

En definitiva, nos gustaría destacar lo oportuno y enriquecedor que resulta, a nuestro modo de ver, incluir los estudios realizados en la TLIJ a la hora de abordar textos audiovisuales para un público infantil. Las razones parecen sencillas y, sin embargo, creemos que existe aun una débil conexión entre las dos disciplinas. Por una parte, la investigación en traducción de literatura para niños cuenta ya con una larga trayectoria y constituye un terreno mucho más explotado que la TAV para un público infantil, de la que contamos todavía con pocos estudios. Por otra, las reflexiones que aportan los estudios sobre traducción para niños permitirían una comprensión más completa de los resultados de investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO VALDIVIESO, Carolina (2014): *Análisis de los dibujos animados emitidos en televisión: Personajes, estilos y mensajes programa oficial de doctorado en arte*. Tesis doctoral dirigida por Jesús Pertíñez López. Universidad de Granada.
- ARIÈS, Philippe (1960): *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris, Plon.
- ARIZA, Mercedes y Luis Alberto IGLESIAS GÓMEZ (2011): «The Use of Explicit Translation in Dubbing for Children. Two case studies», in Elena Di Giovanni (ed.), *Entre texto y receptor: accesibilidad, doblaje y traducción / Between text and receiver: accessibility, dubbing and translation*. Berna, Peter Lang, 103-115.
- BAKER, Mona (2015): «Norms», in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York, Routledge, 189-193.
- BALLESTER CASADO, Ana (2001): *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada, Comares.
- BARAMBONES ZUBIRIA, Josu (2009): *La traducción audiovisual: estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil*. Tesis doctoral dirigida por Raquel Merino Álvarez e Ibon Urbarri Zenecorta. Vitoria, Universidad del País Vasco.
- BARAMBONES ZUBIRIA, Josu (2012): *Mapping the dubbing scene: audiovisual translation in Basque television*. Berna, Peter Lang.
- BEN-ARI, Nitsa (1992): «Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating of Children's the Translation The Case of Postwar Literature: German-Hebrew Translations». *Poetics Today*, 13(1), 221-230. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1772799>.

- BORDA CRESPO, M^a Isabel (1998): «Panorama de la Literatura Infantil y Juvenil. Edición para niños y jóvenes : producción de Literatura Infantil y Juvenil». *Guía de bibliotecas escolares*. s.l, s.e. Disponible en: <https://es.slideshare.net/wills159/lectura-extra-panoramadelaliteraturainfantilyjuveniledicionparaninosyjuvenesproducciondeliteraturainfantilyjuvenil>.
- CHAVES GARCÍA, M^a José (2000): *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- DI GIOVANNI, Elena (2010): «Shifts in audiovisual translation for children: Reviving linguistic-driven analyses», in Elena Di Giovanni, Chiara Elefante et Roberta Pederzoli (eds.), *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots*. Bruselas, Peter Lang, 303-320.
- DUCCINI, Hélène (2013): «Histoire d'une illusion : la télévision scolaire de 1945 à 1985». *Le Temps des médias*, 21(2), 122-133.
- FRANCO AIXELÁ, Javier (1996): *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español)*. Universidad de Alicante, Alicante.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Marisa (2000): «Translation Studies in Contemporary Children's Literature : A Comparison of Intercultural Ideological Factors». *Children's Literature Association Quarterly*, 25 (1), 29-37.
- GORIS, Olivier (1993): «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation». *Target*, 5 (2), 169-190.
- HELDER, Christina (1992): «Une anarchiste en camisole de force. Fifi Brindacier ou la métamorphose française de Pippi Langstrum». *La revue de livres pour enfants*, 145 (dossier «Traduction»), 65-71.
- HUNT, Peter (1999): *Understanding children's literature: key essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Londres, Routledge.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid, Cátedra.
- IGLESIAS GÓMEZ, Luis Alberto (2009): *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Toda Iglesia. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- KLINGBERG, Göte (1986): *Children's Literature in the Hands of the Translators*. Malmö, CWK Gleerup.
- LORENZO, Lourdes (2014): «Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil». *Trans*, 18, 35-48.
- MARCELO WIRNITZER, Gisela (2003): *Tratamiento de las referencias culturales en la traducción de las obras de Christine Nöstlinger al español: tipología de procedimientos, estrategias e intervencionismo del traductor de Literatura Infantil*. Tesis doctoral dirigida por Isabel Pascua Febles. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- MARCELO WIRNITZER, Gisela (2007): *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt, Peter Lang.
- MARRERO PULIDO, Vicente (2001): «Información añadida en la traducción literaria: ¿dentro

- o fuera del texto?», in Isabel Pascua Febles (ed.), *La traducción: estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 68-88.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis (2006): *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje subtítulos*. Castellón, Facultat de Ciències Humanes i Socials de la Universitat Jaume I.
- MAYORAL, Roberto (1994): «La explicitación de la información en la traducción intercultural», in Amparo Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció*. Castellón, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 73-96.
- MORALES LÓPEZ, Juan Rafael (2008): *La traducción de la Literatura Infantil y Juvenil: el caso particular de las traducciones al español de las novelas infantojuveniles de José Mauro de Vasconcelos*. Tesis doctoral dirigida por Isabel Pascua Febles. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- MOYA, Virgilio (2000): *La traducción de los nombres propios*. Madrid, Cátedra.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle (2009): *Introduction à la littérature de jeunesse*. París, Didier Jeunesse.
- NIÈRES, Isabelle (1974): «Les livres pour les enfants et l'adaptation». *Études littéraires*, 7 (1), 143-158.
- NIKOLAJEVA, Maria (2016): *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. 2^a ed. Londres y Nueva York, Routledge.
- NIKOLAJEVA, Maria (2006): «What Do We Translate When We Translate Children's Literature?», in Sandra L. Beckett and Maria Nikolajeva (eds.), *Beyond Babar: the European tradition in children's literature*. Toronto y Oxford, Children's Literature Association and the Scarecrow Press, 227-298.
- O'CONNELL, Eithne (2003): «What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books?». *Meta: journal des traducteurs*, 48 (1-2), 222-232.
- O'SULLIVAN, Emer (2003): «Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature». *Discourse*, 48 (1-2), 197-207.
- OITTINEN, Riitta (2000): *Translating for Children*. Nueva York y Londres, Garland Publishing.
- OITTINEN, Riitta (2010): «Revoicing characters», in Elena Di Giovanni, Chiara Elefante et Roberta Pederzoli (eds.), *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots*. Bruselas, Peter Lang, 149-159.
- PASCUA FEBLES, Isabel (1998): *La adaptación en literatura infantil y juvenil*. Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- POELS, Géraldine (2013): «De Televisius à Gulli : l'invention des enfants de la télé (1949-2005)». *Le Temps des médias*, 21 (2), 114-120.
- POKORN, Nike K. (2010): «A world without God: Slovene Bambi», in Daniel Giles, Gyde Hansen, and Nike K. Pokorn (eds.), *Why Translation Studies Matters*. Amsterdam y

- Filadelfia, John Benjamins, 57-68.
- PUURTINEN, Tiina (1998): «Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature». *Meta: journal des traducteurs*, 43 (4), 524-533.
- REISS, Katharina (1982): «Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern», *Lebende Sprachen*, 1, 1-17.
- SÁNCHEZ MORENO, Ana Belén (2009): «El cine / cuento animado o la ruptura del modelo clásico». *Area abierta*, 24, 1-10.
- SHAVIT, Zohar (1986): *Poetics of Children's Literature, Poetics*. Atenas y Londres, The University of Georgia Press.
- SHAVIT, Zohar (1989): «The Concept of Childhood and Children's Folktales: Test Case- *Little Red Riding Hood*», in Alan Dundes (ed.), *Little Red Riding Hood. A casebook*. Madison, The University of Wisconsin Press, 129-159.
- STOLZE, Radegundis (2003): «Translating for Children – World View or Pedagogics?». *Meta: journal des traducteurs*, 48 (1-2), 208-221.
- VAN COILLIE, Jan (2006): «Character names in translation: A functional approach», in Jan Van Coillie and Walter P. Verschueren (eds.), *Children's Books in Translation: Challenges and strategies*. Nueva York y Londres, Routledge, 123-140.
- VÁZQUEZ BARRIO, Tamara (2011): «La oferta televisiva para el público infantil: evolución y situación actual», in Pilar Fernández Martínez (ed.), *Los niños y el negocio de la televisión: programación, consumo y lenguaje*. Zamora, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 66-89.
- VEIGA DÍAZ, M^a Teresa (2012): *La percepción social del doblaje al gallego de productos audiovisuales televisivos*. in *TRAlinea. Online traslation journal*. Special issue: *The Translation of Dialects in Multimedia II*. Disponible en: <http://www.intralinea.org/specials/article/1845>].
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility*. Londres, Routledge.
- YUSTE FRÍAS, José (2010): «Doblaje y paratraducción», in Xoán Montero Domínguez (ed.), *Traducción para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo, Servizio de Publicacións da Universidade de Vigo, 25-29.

La presencia de la materia epistolar en la obra de Robert Pinget. Irrealización y desaparición de la misiva en *Le Fiston* y *Lettre morte**

Lourdes Monterrubio Ibáñez

Universidad Complutense de Madrid

loumonte@ucm.es

Resumen

El presente artículo se propone analizar la presencia de la materia epistolar en la obra de Robert Pinget. Autor imprescindible del *Nouveau Roman*, el escritor instrumentalizó el dispositivo de la carta a favor de las prácticas de ruptura de esta renovación literaria, a fin de vehicular la expresión de una conflictuada subjetividad. En el ámbito de la experimentación teatral, Pinget convierte la ausencia epistolar en herramienta para un nuevo *théâtre de la voix*. El análisis del díptico narrativo-teatral *Le Fiston* y *Lettre morte* (1959) nos permitirá mostrar cómo se problematiza la misiva para convertirla en práctica irrealizable que hace más compleja la enunciación literaria y destruye la representación teatral clásica.

Palabras clave: *Nouveau Roman*. *Nouveau Théâtre*. Carta. Subjetividad. Análisis textual.

Abstract

The present article aims to analyse the presence of the epistolary material in the work of Robert Pinget. Essential author of the French New Novel, the writer instrumented the letter device in favor of the rupture practices of this literary renewal, in order to convey the expression of subjectivity. In the field of theatrical experimentation, Pinget converts the epistolary absence into a tool for a new *theatre of the voice*. The analysis of the narrative-theatrical diptych *Le Fiston* and *Lettre morte* (1959) will allow us to show how the letter is made problematic to become an unrealizable experience, both complicating the literary enunciation and destroying the classical theatrical representation.

Key words: New Novel. Theatre of the absurd. Letter. Subjectivity. Text analysis.

Résumé

Cet article vise à analyser la présence de la matière épistolaire dans l'œuvre de Robert Pinget. Auteur essentiel du Nouveau Roman, l'écrivain a instrumentalisé le dispositif de la lettre en faveur des pratiques de rupture de cette rénovation littéraire, afin de véhiculer l'expression de la subjectivité. Dans le domaine de l'expérimentation théâtrale, Pinget transforme

* Artículo recibido el 20/03/2017, evaluado el 8/10/2017, aceptado el 8/01/2018.

l'absence épistolaire en outil d'un nouveau *théâtre de la voix*. L'analyse du dyptique narratif-théâtral *Le Fiston* et *Lettre morte* (1959) nous permettra de montrer comment la lettre est problématisée pour devenir une pratique irréalisable qui complexifie l'énonciation littéraire et qui détruit la représentation théâtrale classique.

Mots clés: Nouveau Roman. Nouveau Théâtre. Lettre. Subjectivité. Analyse textuelle.

1. La materia epistolar como elemento fundamental de la obra pingetiana

La renovación literaria surgida de la crisis de la Modernidad rompe con los postulados de la narrativa y el teatro clásicos a través de las prácticas escriturales del *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre* (también denominado *Théâtre Nouveau* o *Théâtre de l'absurde*). Una escritura que, por su oposición a esos cánones de la narración, no recurre con frecuencia a un dispositivo narrativo como es la carta. No obstante, en los casos en los que esta es utilizada, nos hallamos ante “una *metamorfosis de la misiva* esencial en su evolución dentro del espacio literario y teatral” (Monterrubio, 2015: 583), definida por la imposibilidad de su realización o el fracaso de su comunicación, como ocurre en *La Dernière Bande* (1958) de Samuel Beckett (Monterrubio, 2017), *Histoire* (1967) de Claude Simon o *Aurélia Steiner* (1979) de Marguerite Duras, entre otras. “La carta se genera entonces como la negación de sus características comunicativas y de sus posibilidades de auto-objetivación” (Monterrubio, 2015: 583). La escritura es una de las temáticas principales de la obra de Robert Pinget: la posibilidad o imposibilidad de su realización, su capacidad o incapacidad para transmitir la realidad y su esencia fabuladora si no engañosa y contradictoria. Junto a la materia escritural, y en una unión que parece indisoluble, surge, de manera recurrente y obsesiva, la materia epistolar. Antes de centrarnos en las dos obras elegidas para el análisis textual, *Le Fiston* y *Lettre morte* (1959), realizamos a continuación un útil recorrido por la presencia de la materia epistolar en la bibliografía de Pinget, que nos permitirá delimitar el abanico de prácticas y temáticas que a través de ella el autor aborda. Diversos personajes (Mortin, Songe, Levert) se pasean por distintas obras situadas estas en unos cuantos espacios también retomados de una creación a otra (Fantoine, Agapa, Sirancy-la-Louve), y donde se produce la actividad epistolar:

- *Mahu ou le Matériau* (1952)
- *Baga* (1958)
- *Le Fiston* (1959)
- *Lettre morte* (1959)
- *Autour de Mortin* (1965)
- *Cette voix* (1975)
- *L'Apocryphe* (1980)
- *Monsieur Songe* (1982)

– *Théo ou Le temps neuf* (1991)

Los personajes y tramas de la novela *Mahu ou le Matériau* se organizan alrededor del espacio de la oficina de correos de Agapa. Allí, el personaje de Sinture, empleado de correos, ha inventado *la poste restante*, obligando a sus habitantes no solo a recibir el correo en la misma oficina, sino a leer su correspondencia delante de él, que ya es conocedor de su contenido. Una norma que Mahu, como tantos otros, acata. Sinture se sirve de la lectura de toda esta correspondencia para escribir, según afirma, las novelas que le dicta a Latirail, convirtiendo a este en falso novelista. La escritura epistolar, además de servir de fuente temática para Sinture, es también práctica imprescindible, no sabemos si terapéutica o neurótica, para el personaje de Latirail durante sus viajes. Cartas que envía a conocidos a los que les pide que se las reenvíen a su domicilio. Misivas estas pervertidas en su materialización y que serán quemadas más tarde; un acto que conllevará dramáticas consecuencias. Cartas que surgen como expresión de un malestar, en el caso de Latirail, o de las bajas pasiones humanas, como muestra la misiva que recibe Mahu y ante la que así reacciona:

Cette femme dans sa lettre est un traître. Il faut la brûler. Mais j'ai peur de croire ensuite ne lui avoir jamais rien dit. De la déchirer, ce serait pareil. L'aveu qu'elle me ressort maintenant comme une vomissure c'était moi à ce moment-là. Si je la déchire je me déchire. Non. Il faut la laisser sur la cheminée. On a besoin de soi. On a mal au cœur (Pinget, 1982a: 139-140).

Si Latirail aniquila la memoria al quemar las cartas, Mahu teme destruirse a sí mismo si destruye la misiva que lo describe. A pesar de tratarse siempre de expresiones manipuladas, viciadas o falsificadas de la realidad, los personajes se sienten incapaces de renunciar a ellas.

En *Baga* el rey Architruc vive como eremita en el bosque. La soledad que implica esta situación le genera la necesidad de comunicarse, pero ¿cómo enviar esta correspondencia? En un capítulo posterior, Pinget nos revela el contenido de las cartas de Architruc, al ser encontradas y leídas por el rey Gnar. De nuevo, el destinatario final de la correspondencia no resulta ser aquel a quien está dirigida la misma, produciéndose una realización errónea de la comunicación epistolar. En la primera misiva esta se define como búsqueda desesperada del recuerdo, de la confirmación de lo recordado, ante la duda de si este es real o inventado: “Je voudrais savoir si je m’invente des besoins ou si j’ai réellement des souvenirs”, “Oh, il faut absolument que tu te souviennes” (Pinget, 1985: 93, 94). El acto epistolar es también el vehículo de la expresión del *absurdo*, de las digresiones libres de lógica, en la segunda y tercera misivas. En esta última Architruc le solicita a la madre de su amada la construcción de una oficina de correos en el bosque para hacer posible el envío y recepción de su correspondencia. Tras un inciso, Gnar lee las dos cartas restantes. No hay realidad exterior posible: “Tu n’as peut-être pas existé en dehors”, “Je t’écris par amour des phra-

ses. Tu es une phrase au fond de moi que je cherche comme l'aveugle le bord du trottoir" (Pinget, 1985: 102, 104). Los recuerdos son solo invenciones necesarias como práctica creativa, aquí literaria, tan inevitable como irreal.

El personaje del escritor Monsieur Mortin, que ya ha aparecido en obras anteriores de Pinget, es el objeto sobre el cual se construye *Autour de Mortin*, obra definida como "diálogos" y que ha conocido la adaptación teatral. Mediante dos personajes que espían a través de la puerta de su habitación, asistimos a la narración de los últimos instantes de la vida de Mortin antes de envenenarse con unas pastillas. El protagonista recorre la habitación y manipula sus enseres en movimientos repetitivos y erráticos. Entre ellos, una postal que parece estar relacionada con su suicidio, de la que no se nos desvela ni el contenido ni el remitente, y que posteriormente incluso su existencia, como siempre en la obra de Pinget, será puesta en duda por el resto de los personajes. Tras leer una y otra vez la postal, cambiarla de lugar en incontables ocasiones y llorar frente a ella, Mortin la rompe en pedazos para después pegarlos sobre un folio y volver a guardarla. Como en *Mahu...*, destruir la epístola supone perder su memoria, y su desaparición es aún más insoportable que el dolor que provoca. Tras esta crónica que estructura la primera parte de los diálogos, la segunda se compone de una serie de entrevistas con las personas cercanas a Mortin, en busca de una explicación para su muerte, donde, de nuevo, la experiencia epistolar es decisiva. Madame Noémie, la cocinera de Mortin, habla de su cuaderno y su propia correspondencia, ambos desaparecidos. Entre ellos, las cartas de su hijo, en las que cifraba su mayor posesión. De nuevo la materia epistolar desaparece para provocar un vacío indescribible, inasible para el personaje. Passavoine, vecino de Mortin, preguntado sobre la correspondencia de este último, profundiza en la irrealización epistolar: la postal no tenía remitente y su contenido se limitaba a "bonjour", "au revoir", quizá "adieu". El testimonio de la casera informa de una postal anterior firmada por un tal André, quien, en una fuerte discusión, intentaría matar a Mortin con un cuchillo. Respecto a la última postal, ella afirma haber visto la firma y, quizá, conocer su procedencia. Una vez más, todas las experiencias epistolares son, por una o otra circunstancia, fallidas.

Cette voix comienza con la expresión de una necesidad, la de una voz por perpetuarse, para lo cual debe dedicar su existencia a la escritura, la corrección, el archivo de la propia producción literaria:

Cette voix.

Coupure de la nuit des temps.

Cette lettre adressée on ne sait plus à qui dont on trouve des brouillons disséminés partout.

Demander Théodore classer papiers (Pinget, 1975: 7).

Nos hallamos ante un compendio de muchos de los personajes del autor, esta vez sintetizados en esta voz escritural que queda así definida en la primera página de la novela. La creación literaria se define entonces como voz, expresión de una subjetiva

vidad identificada con el acto comunicativo de la misiva, un deseo de comunicación irrealizable, frustrado, ya que hemos olvidado a quién va dirigida. De nuevo aparece la misma temática epistolar, esta vez en su expresión más abstracta, identificando los conceptos de subjetividad y creación literaria con la misiva sin posible destinatario. De nuevo, también, la constante tío-sobrino (*tonton* y Théo en este caso), es la estructura elegida como eje en el que representar los anhelos de comprensión, comunicación y entendimiento de la palabra escrita y sus significados. Una palabra literaria que en esta obra se materializa sin puntuación, y que solo se organiza en su división en párrafos. La materialidad de la carta y de la escritura se convierten en única posibilidad de conocimiento, brindan la oportunidad de recorrer un pasado *documentado* para poder conocerlo, analizarlo, estudiarlo, aunque sepamos que se trata de una posibilidad siempre repleta de contradicciones y sesgada por la subjetividad de quien escribe:

Continuellement il sortait une lettre de sa poche et la lisait ou croyait la lire et la remettait en place et continuait de déambuler [...]

Oh est-ce qu'une lettre peut être cause d'un tel bouleversement on peut en douter je veux bien que les écrits restent comme on dit et qu'on peut y revenir y revenir jour et nuit pendant toute une existence mais à mon avis les vrais agents de mort sont les paroles sur lesquelles on ne peut pas revenir justement c'est ce qui s'envole qui laisse le vide derrière soi (Pinget, 1975: 167-168).

Es esta la consecuencia de una innata desconfianza en la memoria del ser humano, que se pierde, que siempre duda, que nunca se afirma como fuente de conocimiento. A través de la nada confiable memoria, el tío relata las historias narradas en las obras de Pinget, entre ellas, aquella historia de la carta perdida, quizá muerta: la que espera Monsieur Levert en *Le Fiston* y *Lettre morte*. En las últimas páginas de la novela, el autor retoma su definición inicial de “esa voz”, *la voz de la escritura*, para sentenciar las constantes contradicciones que siempre se desprenden de ella, y que han configurado el universo especular de Pinget, donde la realidad objetivada es, simplemente, inaccesible. Así, el intento de contar y contarse a través de la literatura no es más que una constante tergiversación de una realidad inaprensible (Pinget, 1975: 219).

El protagonista de *L'Apocryphe* es un escritor ya fallecido y la producción escritural de toda su vida la materia a ordenar para la publicación de un volumen apócrifo. El carácter fragmentario y discontinuo de sus textos, anotaciones y correcciones, materializan el flujo de escritura, esencial en Pinget, en el que se centra esta obra. Y por supuesto, como parte de ese corpus que se debe organizar, analizar y conectar, también hallamos escrituras epistolares:

Un brouillon de lettre est sur la table [...] Il semble que ce soit un appel pressant, le besoin de rompre un silence mortel, une supplication mais à qui. Aucune allusion au destinataire, aucun signe permettant de le définir, deuxième personne absente du texte et néanmoins éperdument sollicitée [...] elle atteint son destinataire sans autre, tout bouleversement exclu dans l'acheminement, toute transfiguration impossible des rapports entre correspondants, une analyse superficielle en fait foi.
Souffrance contenue (Pinget, 1980: 15-16).

El acto epistolar se constituye como una acción irreprimible de una comunicación imposible con un destinatario siempre situado en una esfera inalcanzable. En esta ocasión, Pinget da un paso más y opone esta carta vitalmente necesaria a la que entendemos como habitual y realizable, en la que el autor solo ve un gesto vacío, una convención insustancial de relaciones superficiales. Así, el escritor expone la tesis por la cual solo la misiva irrealizable es auténtica, ya que, para poder definirse como tal, la carta debe cumplir esta condición de imposibilidad: su objetivo debe ser inaccesible. Las palabras ya redactadas en *Cette voix* reaparecen de nuevo, sugiriéndonos, quizá, que se trata del mismo personaje. La voz de la escritura como agonía y vértigo, en busca de un destinatario inalcanzable, es una idea recurrente: “Mais à qui ce message” (Pinget, 1980: 92, 116). Encontramos entonces una primera y hermosa definición de lo que supone la experiencia de la escritura epistolar para Pinget y sus personajes:

Se remettant à la rédaction de cette lettre mythique, en reprenant les termes, travail de longue haleine stérile et harassant. Plus aucun souvenir du message ni du destinataire mais l'année ne finira qu'elle ne soit parachevée. Vieux tourment sans objet, occupation de maniaque, quel émoi traduisait-elle lors de sa première ébauche, ne s'y délaient aujourd'hui que de vagues bredouillements, approximations d'images, nullement clarifiés par le tracé correct et sans bavures, l'excuse n'est plus de mise qui invoquait l'illisibilité.
Souffrance contenue (Pinget, 1980: 103).

Más tarde, hallamos una descripción de la misma experiencia epistolar, de su proceso de escritura, del sufrimiento y la obsesión que implican:

Imaginer le maître à sa table cherchant les termes de la lettre fabuleuse, coquecigrue de son espace sentimental, l'a-t-il jamais envoyée, à l'état d'ébauche dans tous ses cahiers, ratures, surcharges, biffures, un mot laissé là est repris quelques lignes plus loin puis barré la page suivante. Qu'était cette chimère, par quel accident fourvoyée dans un esprit sans poésie, cacochyme et vicelard, querelleur, avaricieux, pédant, bouffi d'orgueil et trivial dans ses appétits [...]

Amour des phrases, désamour des gens (Pinget, 1980: 148-149).

En *Monsieur Songe* la carta se realiza finalmente, sirve a su propósito de comunicación. Es escrita, enviada, recibida, leída y contestada. Y como signo de esta realización aparece íntegra en el texto. Solo en *Baga* habíamos asistido a la mostración íntegra de las misivas, pero hay que recordar que en ese caso las mismas no llegaron a sus destinatarios, sino que fueron encontradas por el rey Gnar. Se trata aquí, en el segundo capítulo de la novela, de la relación epistolar entre Monsieur Songe y su sobrina Siso (Pinget, 1982b: 30). El texto concluye, posee una coherencia, se sitúa espacial y temporalmente, y carece de frases inconclusas, inconexas o equívocas. La misiva se realiza en sus diferentes niveles e incluso aparece otra modalidad, el telegrama, del que Monsieur Songe encuentra un borrador en el bolsillo (Pinget, 1982b: 35). Los posibles *décalages* del material epistolar son interpretados desde su vertiente más positiva y hasta lúdica. La confesión íntima es posible y la espera y la ausencia soportables, sabedores los interlocutores del próximo reencuentro. Más tarde, Monsieur Songe decide dar una fiesta, y para invitar a sus tres amigos les escribe una carta que, de nuevo, cumplirá todo su recorrido, aunque antes necesite ser reescrita. Llegarán las tres respuestas de los invitados, aunque estas siempre den testimonio de los inconvenientes de las relaciones personales, llevados a la comedia. Así, *Monsieur Songe* supone la realización epistolar que consigue superar todos los obstáculos en torno a los que ha girado el trabajo del autor a lo largo de toda su obra. La narración de la posible reconciliación del personaje de Pinget con la materia epistolar es, por tanto, un hecho puntual en su producción literaria. Esta reveladora excepción corrobora el carácter problemático de la comunicación epistolar en la obra pingetiana, en los múltiples niveles que esta contiene.

En *Théo ou Le temps neuf* volvemos a encontrar al tío y al sobrino de *Cette voix*, en esta ocasión con Théo convertido en niño. El primero hace leer al segundo sus textos, en la situación ya creada y descrita en el relato anterior. Y como entonces, aparece la historia de *la lettre perdue*, de *la lettre morte*, la historia que constituye el argumento de las dos obras que analizaremos a continuación, resumiendo todos los posibles abismos en los que el intento epistolar puede precipitarse:

Mais moi je t'aime pour toujours alors pourquoi tu me fais lire ça ?

Je crois que c'est à cause de la lettre perdue, tu te souviens ? Relis-en un bout, juste avant cette page.

Elle a été écrite un jour ou même plusieurs jours ou même des années, toujours la même lettre à quelqu'un qui ne voulait pas la lire et qui la laissait traîner et qui l'oubliait ou qui la jetait peut-être à la poubelle, à moins que.

Eh bien tu vois cette lettre l'autre ami ne veut pas la lire et le premier continue d'écrire quand même, ça ne sert à rien, et un

jour il ne la met plus à la boîte aux lettres, il la garde dans son tiroir.

Ça revient au même, l'ami reste seul, l'amour n'a pas continué (Pinget, 1991: 69-70).

Tras este recorrido por la obra de Pinget, es posible enumerar las características de su materia epistolar, que la definen como acto de comunicación irrealizable:

- Identificación entre creación literaria y escritura epistolar: la materia epistolar como herida.
- Interminable reescritura y no conclusión de la misiva.
- Búsqueda del recuerdo y expresión del absurdo: la escritura como tergiversación.
- Manipulación y perversión de la correspondencia.
- Imposibilidad del envío.
- Destinatario erróneo, desconocido, olvidado o inaccesible.
- Destrucción/desaparición de la misiva: pérdida de la memoria.

La batalla se pierde, los personajes caen derrotados y las misivas, enviadas o no, permanecen en el limbo de su irrealización en tanto que acto de comunicación.

2. *Le Fiston* y la imposibilidad de la escritura epistolar: la misiva como herramienta expresiva del *Nouveau Roman*

Le Fiston nos sitúa en el ya conocido entorno pingetiano de Roches y Sirancy-la-Louve en el día del entierro de Marie Chinze, una joven vecina del pueblo que ha fallecido a los treinta años. Esta es también la edad aproximada de Gilbert, el hijo ausente de Monsieur Levert, que abandonó el hogar familiar hace ya diez años y a quien hace alusión el título de la novela. La narración recorre el pueblo y revela las vivencias de los diferentes vecinos en relación a este trágico día. Personaje protagonista del relato, Monsieur Levert dedica su existencia, su tiempo y todos sus esfuerzos a la escritura de una carta dirigida a su hijo, una misiva que nunca termina, que jamás envía, “annulant ainsi la visée pragmatique de la lettre qui est d’influencer le destinataire” (Leal, 2011: 150). Un trabajo diario, continuo y obsesivo que no llegará a su fin.

Como indica el detallado análisis que de la novela hace Jean-Claude Lieber (1985: 177): “*Le Fiston* est le premier roman en miroir de Pinget”. Las dos partes en las que se divide el relato se desarrollan en paralelo, ya que la segunda supone un “recomencement à zéro” de lo narrado en la primera (Lieber, 1985: 205). Además, la edición original de 1959 se publica sin paginación, lo que destruye un aspecto esencial de la noción de ordenación narrativa al tiempo que incide en la idea de ensayo escritural, como ocurrirá con la misiva que Levert redacta una y otra vez. Por ese motivo, utilizamos para la citación su edición de 1981, revisada y corregida por el autor, que sí está paginada.

La enunciación del relato es problemática, ya que bascula entre: una tercera persona de orden realista; la primera persona epistolar de Monsieur Levert; y su flujo de pensamiento. El análisis de Eugenia Leal (2000: 57) evidencia este aspecto:

Si donc l'activité narrative du sujet ne parvient pas à construire un roman par lettres uni et cohérent, c'est parce que l'auteur a préféré faire du narrateur-épistolier un facteur de dispersion du récit. Le narrateur, en tant que porte-parole de la vision esthétique du monde et de la littérature du créateur poétique, obéit à une intention qui vise la rupture avec les attaches de la tradition narrative romanesque. Sur la base d'une narration complexe, qui empêche la fixation d'un signifié ou de signifiés définitifs, le romancier fait advenir un texte marqué par les perpétuels réarrangements.

Análisis posteriores llevarán a la autora a afirmar finalmente la naturaleza epistolar del relato: “*Le Fiston* est un texte conçu comme un roman épistolaire, qui débordait pourtant les paramètres du genre” (Leal, 2009: 145), “il devient possible de considérer la cellule narrative initiale comme faisant partie de la correspondance paternelle” (Leal, 2011: 151). Otros autores, en cambio, consideran su naturaleza mixta:

Au premier abord, le livre semble composé de deux textes : une lettre délirante et un commentaire objectif. Cependant, au fur et à mesure que nous lisons, les deux textes se mêlent, se fusionnent au point même où il est impossible de les distinguer l'un de l'autre (Praeger, 1987: 19).

En nuestra opinión, no es posible adjudicar la enunciación a una única instancia, como también indica Jean-Claude Lieber (1985: 179): “L'origine de la narration reste inconnue [...] L'adéquation monsieur Levert = Narrateur ne lève pas les multiples contradictions du récit ni ses obscurités. La voix qui raconte n'appartient en propre à personne”.

Asistimos por tanto a un constante deslizamiento de la instancia enunciativa. Pinget propone un recorrido estilístico y formal que retrata a la perfección las necesidades de la nueva literatura frente a la narrativa canónica, usando la expresión epistolar como herramienta expresiva y discursiva de las convicciones literarias de los *nouveaux romanciers*:

... si les marques du genre épistolaire sont gommées et si le lecteur ne parvient pas à discerner s'il s'agit d'une longue lettre, ou bien d'une série de lettres juxtaposées, comment ne pas penser que le romancier a voulu subvertir les normes du roman par lettres, en faisant jouer la narration sur différentes isotopies narratives ? (Leal, 2009: 146).

A partir de estas consideraciones, centraremos nuestro análisis en los cuatro fragmentos que se generan desde la enunciación epistolar en primera persona de Levert, y que a continuación delimitamos:

- Primer fragmento (pp. 18-34). Jornada completa de Levert el día del entierro de Marie Chinze, al que no asiste.
- Segundo fragmento (pp. 48-72). Unos días después del entierro.
- Tercer fragmento (pp. 92-98). 10 años después.
- Cuarto fragmento (pp. 118-129). Continuación del fragmento anterior.

2.1. Primer fragmento

En el primer fragmento dedicado a Levert, la enunciación en tercera persona que nos guía por la novela en sus comienzos relata las actividades del personaje a lo largo del día del entierro de Marie Chinze. La tarea epistolar se inscribe en esta narración realista:

Il a sorti de sa poche un carnet et un crayon et il s'est mis à écrire sur la table. Il cherchait ses mots longtemps [...] Il s'est remis à écrire. À un moment, ayant relevé la tête, il a dit tout haut : Je ne peux pas lui dire ça. Il a cherché encore et il a continué d'écrire (Pinget, 1981: 21).

Aparece así la descripción de la escritura epistolar de Levert de forma natural, integrada en el relato como una actividad más del personaje. Se trata de una narración y descripción canónica, que sigue los postulados de la novela del siglo XIX y que pretende transmitirnos una visión objetiva, coherente y continua de la realidad. Narración y descripción se alternan en una composición equilibrada y natural para el lector, la realidad parece ser única e inequívoca. Continúa Levert la escritura en su despacho, bajo los mismos parámetros de normalidad, en una alternancia con el resto de actividades que no parece en absoluto problemática (Pinget, 1981: 22-23). Una escritura epistolar que se ensaya, se practica, y cuyos resultados se conservan y clasifican en un *dossier*, que no se pretende enviar y que revela ya la imposibilidad de la comunicación. *Lettres mortes* de Levert que no llegarán a convertirse en *lettres au rebut* en la oficina de correos.

La enunciación en tercera persona deja paso entonces a la escritura epistolar de Levert y, a través de ella, se materializa la *subjectividad total* teorizada por Robbe-Grillet (1963: 117). La escritura epistolar nos permite conocer una realidad fragmentaria, inaprensible, desconcertante e incoherente que el *Nouveau Roman* desea transmitir al lector en toda su complejidad, sin simplificaciones ni falsas descodificaciones:

... c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions [...] Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de main-

tenant, qui est son propre narrateur, enfin (Robbe-Grillet, 1963: 118).

De manera súbita e inesperada, sin mediación o preparación alguna que no sea un simple punto y aparte, la escritura epistolar en primera persona de Levert irrumpe en la narración por primera vez:

Mon cher fiston. Je recommence. La figure défaite, les lacets dénoués, le paletot flottant, la tignasse hirsute, l'œil pleurard, la tête vide. Cette prison où je suis. Ça recommence. La main qui t'écrit. Perdu la trace. La trace de la trace du. La tête. L'en-tête. Se précipitent sur le mur, s'écrasent, taches sur le mur, trous. Trous de clous. Mur clouté de trous. S'éloignent, se rapprochent. Ma tête clouée, ces trous dans ma tête, le mur. Je ne voulais pas, je voulais. T'écrire [...] Torture. Trouée. Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je l'aurais postée cette nuit (Pinget, 1981: 27).

Palabras que retratan los pensamientos espontáneos de Levert, repeticiones que evidencian sus conflictos emocionales y la incapacidad para superarlos. Se trata, por tanto, de la subjetividad e imaginación del ser humano como única realidad posible: "... l'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité" (Robbe-Grillet, 1963: 132). Una realidad no construida, no ideada como un itinerario reconocible que puede recorrerse, ya que no existe la significación, ni la causalidad, ni la temporalidad que el anterior narrador nos proponía. Los agujeros de la pared, de la mente, de la existencia, no siguen un patrón que los haga inteligibles, la repetición no hace que descubramos una pauta explicativa del universo. La carta no podrá realizarse porque solo puede ser el retrato de esa huella perdida de la que habla Levert. Palabras inconexas y frases inacabadas que se repetirán en innumerables ocasiones, sin encontrar una respuesta a su extravío. El autor consigue así transmitir el sinsentido y la intangibilidad de lo que denominamos realidad y materializar una de las expresiones más acertadas de las inquietudes del *Nouveau Roman*.

Desde el texto epistolar, Monsieur Levert se desliza a la descripción de sus acciones, incluida la de dejar de escribir la carta, para transcribirnos su flujo de pensamiento, donde el hijo es invocado en tercera persona. La misiva se convierte entonces en el vehículo que permite transitar el recorrido que separa la narración en tercera persona de la enunciación en primera. Narración epistolar que deriva en la digresión mental en torno a la figura del hijo, basculando entre la invocación en segunda persona –misiva– y la representación de la tercera –pensamiento– (Pinget, 1981: 28). Este deslizamiento entre el *tu* (lo destacamos en cursiva) y el *il* para referirse al hijo ausente conmuta cada vez con mayor frecuencia, creando una representación brillante del pensamiento obsesivo del personaje:

Officiellement je l'ai perdu, officiellement je le cherche. Ce n'est pas le moyen, les lettres se perdent. *Vos lettres surtout se perdent. Vous n'avez pas le sens des responsabilités épistolaires. Officiellement je vous arrête [...]* Le fiston était partout. Père dénaturé qui voit son fils partout. Je cherche mon fils, je suis orphelin (Pinget, 1981: 29).

El propio Levert identifica el intento epistolar como un simulacro de conversación para invocar al ausente. Un figurado diálogo fraccionado e incoherente que se va descomponiendo con el paso del tiempo y su constante reformulación. La misiva, por tanto, se convierte en la herramienta que permite al personaje cruzar la frontera entre la tercera persona de la ausencia y la segunda de la presencia, aunque siempre fracase en el intento:

J'ai relevé de par terre une conversation qui sert à retrouver les absents. A moitié décousue, déchiquetée. En habiller sa pensée. En cacher les trous [...] *Une jambe dans le vide, l'autre sur le tabouret, si j'avais su qu'un seul mot de ma part ait pu te retenir j'aurais sacrifié vingt ans de ma vie. Ce qu'on dit. Le mot de passe.* L'engendrer à chaque fois. Ou l'écrire pour le perdre, recommencer la lettre, se rasseoir devant le mur et compter les trous (Pinget, 1981: 29-30).

La descripción de la relación paterno-filial expuesta por la enunciación en tercera persona del inicio, ya comentada, contrasta con la que hace el propio Levert: un ejemplo perfecto de las distancias formales y de contenido entre la narrativa canónica y los propósitos del *Nouveau Roman*. En este caso, el personaje alterna primera y tercera persona para designarse a sí mismo, desvelando de esta manera los pliegues de la conciencia, los reflejos de la subjetividad, la inexistencia de una racionalidad unívoca y coherente. Los mecanismos de la supuesta racionalidad humana son tan contradictorios e inaprensibles como la realidad exterior. De nuevo la enunciación epistolar del *tu* sirve de herramienta discursiva para evidenciar esta inestabilidad mental (Pinget, 1981: 30-31). Además del deslizamiento constante entre escritura epistolar y flujo de pensamiento, Pinget instrumentaliza la misiva para constatar el tiempo subjetivo de quien la escribe: "... dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit rien [...] L'instant nie la continuité" (Robbe-Grillet, 1963: 133). Una temporalidad que acerca la presencia del hijo permitiendo, de nuevo, establecer una escritura epistolar que se convierte en invocación del ausente a fin de materializarlo, de hacerlo presente (Pinget, 1981: 32-33).

La evolución en la manipulación de la voz narrativa puede sintetizarse entonces en tres fases:

1. Enunciación en tercera persona. Narración y descripción canónica.

2. Texto epistolar. Primera persona de Levert – Segunda persona del hijo. Proceso obsesivo de una escritura imposible.
3. Flujo de pensamiento. Primera persona de Levert – Tercera persona del hijo. Recapitulación subjetiva del pasado vivido y ensoñación de un futuro encuentro.

En lo que concierne a la escritura epistolar, se constata la repetición de frases y palabras, sutilmente modificadas, que Levert utiliza obsesivamente como consecuencia de su ímproba e imposible tarea. El corpus resultante de esta reiteración transmite a la perfección la circunstancia interior de Levert, prisionero de unos muros agujereados, como él mismo describe, que le impiden realizar su misiva: “Je recommence”, “cette prison ou je suis”, “Ça recommence. La main qui t’écrit”, “Cette lettre n’arrivera pas à partir”, “recommencer la lettre”, “je recommence cette lettre toute ma vie”. Podemos interpretar esta imposibilidad de expresión y de comunicación a través de la misiva como analogía de la situación del *nouveau romancier*, enfrentado a una escritura que desea explorar desconocidos territorios que se alejen de la ficción canónica a fin de producir *algo nuevo*. Levert también busca insistentemente un camino que permanece oculto y que pretende alumbrar con su escritura epistolar. La temática de la misiva, por tanto, se restringe drásticamente a la expresión y descripción de esta subjetividad y de su circunstancia de encarcelamiento. Es el deslizamiento hacia el flujo de pensamiento de Levert el que nos permite acceder a las descripciones y acontecimientos, tanto presentes como pasados, que este quisiera abordar en sus cartas. Conocemos así el pasado familiar y los desencuentros entre padre e hijo, de igual forma que los anhelos y ensoñaciones del protagonista: conocer la situación actual de su hijo, imaginar su vida laboral y familiar, ensoñar un acercamiento por su parte. Como indica Fabienne Caray, el hijo ausente “hante les textes et ne cesse de les trouver, laissant un insondable vide. Le récit familial”. La imposible filiación familiar se convierte en metáfora de la imposible filiación de esta expresión literaria: “Dans cet univers dépourvu de filiation et d’où toute descendance est absente, le papier se fait héritier, la confession testament et l’écrivain ancêtre” (Caray, 2011: 157, 159).

2.2. Segundo fragmento

Días después del entierro, la enunciación en tercera persona continúa su relato, siguiendo la misma estructura que en el fragmento precedente: nos describe la casa de Levert en Sirancy (donde vivió con su esposa ya fallecida y su hijo ahora ausente), y nos narra la infancia del hijo y la relación con su padre. De igual modo expone la partida de Gilbert y la reacción de Levert, la cual, bajo esta expresión objetivada, resulta lógica (Pinget, 1981: 52). A continuación, el texto epistolar irrumpen de nuevo en el relato, y se repiten las mismas expresiones, convertidas ya en invocaciones necesarias para dirigirse al hijo. Desde la enunciación de Levert, el conflicto con este muta radicalmente respecto a la narración anterior:

Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je recommence, fiston [...] L'idée de ce que j'aurais pu être si je n'avais pas été ton père. Si je n'avais été le père de personne. Me refaire une mémoire à épeler chaque jour cet amour de personne, toi parti de mon toit paternel, il reste, il reste cet amour de cette lettre de cette main qui écrit, je recommence mais en aurai-je la force (Pinget, 1981: 52).

Desde este momento, las basculaciones entre las dos enunciaciones, literaria del narrador y epistolar de Levert (en cursiva), se producen de manera cada vez más frecuente y abrupta, sin solución de continuidad, de una frase a otra, en un mismo párrafo:

Ou que toi fiston tu l'aies connue cette fille, elle s'était entêtée après des déceptions à vingt ans, il n'a laissé qu'un mot au bar à l'adresse de son père, il partait recommencer sa vie. Monsieur Levert est retourné à Sirancy, il questionnait les gens surtout ceux du bar, dix ans après c'est assez pour que tout le monde ait oublié (Pinget, 1981: 54).

Une ferme, deux fermes, plus loin quelques lumières du lieudit le village qui n'est qu'un faubourg de la ville, Agapa. Patries. Dix ans qu'on perd à se demander tu m'aimes, l'autre est parti préalablement. Dix ans de bar à boire pour finir par cet enterrement qui s'accroche on ne sait pourquoi aux plis gluants de la mémoire, l'avait-il connue, l'avais-je connue. Monsieur Levert a rejoint la grand-route et la suit en direction du cimetière. Il marche. Cela est vrai (Pinget, 1981: 57).

Con el paso de los días, Levert parece capaz de narrarle a su hijo la muerte y entierro de Marie Chinze y su habitual visita al bar. Paradójicamente, la temática abordada es su propia muerte y el significado que con ella tomará la carta irrealizada: “Ma mort à moi cette lettre en fera foi, j'aurai cherché. D'établir un procès-verbal et de s'y tenir mais que faire d'un P.V.” (Pinget, 1981: 68). Levert confiesa su pretensión, en la que sabe se esconde también su fracaso: levantar atestado de su existencia. Pero cómo hacerlo frente una realidad que no permite explicación ni representación alguna. A fin de expresar la cualidad inaprensible de la existencia, Levert utiliza la metáfora de la enfermedad. Pero sabemos que la condena no implica la renuncia: “Je recommence. J'ai dû me tromper au départ”, “Je recommence. Cette lettre ne partira jamais plus” (Pinget, 1981: 69, 70). Se inicia entonces la segunda parte del texto y, por tanto, su construcción en espejo respecto a la primera: “Cette seconde partie est un démarquage de la première, un réexamen qui corrige les erreurs dans la chronologie ou dans la distribution des rôles” (Lieber, 1985: 205).

2.3. Tercer fragmento

Diez años más tarde, la dedicación de Levert es la misma, objetivamente descrita por la enunciación en tercera persona (Pinget, 1981: 92). Tras la visita de su sobrina Francine, que ahora tiene diecisiete años, vuelve al trabajo escritural. Una sola frase introductoria es necesaria para dar paso a la primera persona epistolar de Levert (en cursiva) de este sucinto fragmento:

Monsieur Levert s'est remis au travail. *Est-ce que tu l'as connue ta cousine, mais non [...] Je continue, fiston. Dans l'éther supposé superposé. Dieu était bien pratique Saoulerie comme une autre pratique attention la bonne appelle.* Monsieur Levert prend son cahier et son stylo et rentre non sans avoir jeté un dernier coup d'œil au soleil qui se couche pourquoi pas et dire la couleur des petites roses au bord du petit terre-plein (Pinget, 1981: 96-97).

Diez años de espera, escritura y obsesión que se evidencian en el comienzo de este nuevo intento epistolar. Recuerdos, diálogos y ensoñaciones se entremezclan en lo que podría interpretarse como mostración de la vejez que va socavando a Levert. Una vez más expresa decisiones que no será capaz de cumplir y que desmiente líneas después: dejar de escribir o seguir escribiendo; abandonar la búsqueda y la espera o continuar con ellas; aceptar su próxima muerte o ignorarla en la tarea de la escritura. “Il n’y a que l’absence qui reste” (Pinget, 1981: 97), esta es la dramática enunciación del fracaso de la empresa epistolar, que no ha podido combatir la ausencia. No obstante, la escritura continua, continuará hasta que llegue la muerte. Así, el impulso escritural se mantiene por encima de su fracaso y de su próxima desaparición. Tras cada acción o acontecimiento, el almuerzo en este caso, siempre aparece la misma idea: “Ce n'est pas tout, a dit Levert, il faut encore que je le dise à mon fils” (Pinget, 1981: 98).

2.4. Cuarto fragmento

En este cuarto y último fragmento, que además cierra la novela, la enunciación en tercera persona prácticamente desaparece y asistimos a la expresión de la voz enunciativa de Levert. Se produce una progresiva disolución de la escritura epistolar, en estado ya de avanzada descomposición, que contempla e intenta aceptar su final irrealizado. Una muerte de la misiva que es la analogía utilizada por Levert para evocar, también, su propia y ya próxima muerte (Pinget, 1981: 118). Levert reconoce lo imposible de su pretensión, que no ha sido otra a lo largo de los últimos veinte años de su vida que la de escribir y enviar una carta dirigida su hijo. Con su muerte se certificará su fracaso, desaparecerá su escritura y no habrá nadie para contarla. Desaparecerá el *nosotros* de padre e hijo solo realizable en la misiva, único espacio de su existencia. El pensamiento de Levert se lanza entonces a la ensoñación de la vida del hijo ausente desde hace veinte años ya. Lo imagina como agente de seguros, representante, jefe de negocios de importación-exportación, vendedor, prometido, casado, padre de

un hijo. La evolución *enunciación en tercera persona – escritura epistolar – flujo de pensamiento* presenta aquí un último desarrollo, un deslumbrante destello antes de desvanecerse. Se reproduce al fin el ansiado diálogo (en cursiva), aunque este también signifique una comunicación frustrada:

Je suis fier de toi, quel cran tout de même. Deux cents personnes sur tes ordres ? Mais c'est magnifique fiston, magnifique. Je l'ai toujours dit. Je t'ai quand même élevé. De l'éducation. Par le cœur, parfaitement. Ne dis pas ça, comment peux-tu dire ça. Rien d'autre dans la vie. C'est parce que tu as. Surveille tes paroles, fiston. Tu sais parfaitement ce que je veux dire. L'espoir de devenir. Eh bien disons que tu penses au bout d'un certain temps, que tu entrevois. L'espoir de quoi, mais l'espoir tout court pardi. Entêté. Non, ne raccroche pas. Voilà qu'il me téléphone. Ne jamais lui parler d'espoir [...] Ne rien dire, ça se retourne contre vous. Contre lui [...] Il me croit mort sûrement. Il n'écrit pas parce qu'il me croit mort. (Pinget, 1981: 122-123).

Las palabras epistolares que tan bien conocemos aparecen y desaparecen, como si de los últimos estertores de la escritura epistolar se tratase: “Cette lettre ne partira jamais plus, je l'aurais postée cette nuit” (Pinget, 1981: 124). Y la fantasía-anticipación de su propia muerte propicia una nueva oportunidad de representar la imposibilidad de su encuentro, la ausencia de la misiva, el final:

Le devoir voilà mon fils. Tellement attaché à ma mémoire. Si tout à coup je recevais. Ça se retourne contre vous. Une lettre. Ma vie est finie. Ce qu'on dit. Toute la tienne à vivre encore toute la tienne jusqu'à ce que je sache. Ne mourrai pas avant. Non pas savoir, avoir, toi, toi revenir et me dire que je sache. Plus pouvoir stop formuler amour bloqué gorge saccades. Cette comédie. Cœur sec. Je suis au regret. Au regret de vous informer que mes habitudes m'empêchent de m'émouvoir (Pinget, 1981: 125).

La irrealización de la misiva se convierte en sinónimo de muerte. La escritura epistolar es, por tanto, la forma de combatirla, de luchar frente a la ausencia del hijo. La carta, y la novela, finaliza con la comparación entre la misiva siempre por escribir y el hijo ausente. La irrealización de la carta también como muerte del vínculo paterno-filial: “Que je continue, fiston, que je recommence à quoi bon. Il reviendra allez, il vous ressemble, cette lettre que j'aurais postée cette nuit. Elle reste comme ce qui n'est plus. En dehors de ce qui est écrit c'est la mort” (Pinget, 1981: 129). Es imprescindible destacar aquí que Edouard Levert y su hijo Gilbert conforman el único vínculo paterno-filial protagonista que encontramos en toda la producción literaria de Pinget. La mayoría de sus conocidos personajes se ubican en la relación tío-sobrino/a tan utilizada por el autor (Mortin con Théo y Songe con su sobrina, incluso Levert

con Francine). La problemática paterno-filial queda definida como un vínculo siempre estigmatizado por las miserias humanas (Pinget, 1981: 123-124). El egoísmo, los celos, la vanidad, el miedo a la soledad, la humillación; esos son los sentimientos que despierta la paternidad en Levert. Se produce así la crónica de un vínculo destruido que la misiva no consigue reparar. Una relación fracasada en la que Levert solo puede considerarse como padre desnaturalizado, ya que las leyes naturales implican un vínculo con la descendencia que en su caso, y bajo su responsabilidad, se ha ido vi-ciando hasta destruirse y desaparecer.

Para el Levert de *Le Fiston* la escritura es la única huella, lo único que permanece tras la muerte. Su fracaso consiste en no haber conseguido realizarla en la deseada carta a su hijo. Veinte años de obsesiva escritura epistolar que perpetua la ausencia y se convierte en doloroso proyecto de vida: “Écrire et vivre sont reliés de façon indissociable. L’écriture n’est pas une activité annexe ni productive mais est constitutive de la vie même” (Caray, 2011: 169). La carta y la escritura en general se erigen como único legado, como única prueba de existencia, siempre inacabada y sin sentido: “Dans cette identification de l’artiste avec Sisyphe, l’acceptation de la tâche – incessante et harassante – confronte l’artiste à un fondamental inachèvement” (Caray, 2011: 161).

Tras todo lo expuesto, se evidencia cómo Pinget instrumentaliza el dispositivo epistolar con diversos resultados. En primer lugar, convierte la misiva en un nuevo elemento de las prácticas rupturistas del *Nouveau Roman*, haciendo mucho más compleja su expresión al fundirla y confundirla con otras formas discursivas, transformándola en herramienta de la fragmentación y la discontinuidad del relato. En segundo lugar, la escritura epistolar materializa la expresión de la subjetividad y la experiencia de la realidad tal y como las entiende la renovación literaria que los *nouveaux romanciers* se proponen llevar a cabo. A través del constante y fallido ensayo de la escritura epistolar de Levert, Pinget transmite la compleja y apasionante visión de mundo del *Nouveau Roman*. Esta nueva subjetividad, que ya no puede expresarse de forma fluida y coherente, incapaz de auto-objetivarse en el espacio epistolar, materializa la consciencia de la época, fragmentaria y discontinua, que tampoco logra resolver las incongruencias de su percepción de la realidad. Como afirmaba Architruc en *Baga*, la realidad es una invención creada por nuestra subjetividad e imaginación, nada sucede fuera de nosotros. La inviabilidad de la realización epistolar es la constatación de la imposibilidad de explicar el mundo o explicarse a otro: “Raconter est devenu proprement impossible” (Robbe-Grillet, 1963: 31). La alteridad, incluso la más cercana, permanece inaccesible, ya que se inscribe en una realidad exterior inalcanzable.

3. *Lettre morte* y la representación de la misiva. La ausencia epistolar como materialización del *théâtre de la voix*

Lettre morte es la primera obra teatral de Pinget, escrita tras un libro de cuentos y cinco novelas. Para esta primera incursión en la dramaturgia, el autor retoma el relato de su última novela, escrita ese mismo año de 1959. Esta elaboración teatral a partir de sus narraciones será una práctica habitual en el resto de su obra. Si *Le Fiston* se centra en el constante intento y fracaso de Levert por escribir a su hijo, *Lettre morte* nos propone las sucesivas y fallidas tentativas de proyectar la figura filial en diferentes personajes, en torno, de nuevo, a la carencia de una correspondencia epistolar. De este modo, Pinget ofrece a través de *Le Fiston* y *Lettre morte* un díptico narrativo-teatral sobre la misiva. El autor se cuestiona acerca de los elementos esenciales de ambas expresiones para abordar y desentrañar el hecho epistolar. Elecciones y decisiones en consonancia con las convicciones literarias de Pinget, de la práctica narrativa del *Nouveau Roman* y de la escritura teatral que los *nouveaux romanciers* también llevan a cabo. Un teatro diferenciado de los postulados del *Nouveau Théâtre*, pero que participa igualmente de la renovación dramática de los años cincuenta y sesenta. En el caso de Pinget, un *théâtre de la voix* que reivindica la importancia otorgada no a la palabra escrita sino a la voz proferida, en su aspecto más musical y sonoro: “Le théâtre est essentiellement composé de voix. À la limite, il pourrait ne pas être visuel. C'est en cela qu'il existe vraiment par rapport au cinéma qui, lui, n'est que mouvement” (Varenne, 1970). Así, Jean Thibaudeau espera de este teatro de los *nouveaux romanciers* la renovación de un *Nouveau Théâtre* ya afianzado a lo largo de la década de los cincuenta: “... faut-il attendre d'un théâtre de romanciers qu'il renouvelle le théâtre, par une mise en rapport plus exigeante de la littérature et du théâtre...” (Thibaudeau, 1969: 692).

La decisión de Pinget de utilizar el texto de *Le Fiston* como punto de partida para la creación de una obra teatral se sitúa en las antípodas de lo que podríamos denominar una dramatización clásica del texto literario. El autor escoge dos situaciones apuntadas sucintamente por la novela para construir la puesta en escena. El primer acto dramatiza una de las noches de Levert en el bar (tras el entierro de Marie Chinze), donde tantas tardes compartió borrachera con su hijo. En el segundo acto, Pinget sitúa a Levert en la oficina de correos la misma mañana del entierro, lo que implica la destrucción de la linealidad temporal entre los dos actos de la obra. *Le Fiston* solo narra una única visita nocturna de Levert a dicha oficina, cuando ya está cerrada. Siguiendo los anhelos del *Nouveau Roman*, de sus inquietudes de renovación y experimentación, Pinget explora en el teatro algunos de los vacíos de *Le Fiston* para proponer una obra nueva que profundice en los temas ya tratados en la novela. Desde el punto de vista de la temática epistolar, el autor toma una primera decisión vital y definitiva: *Lettre morte* no mostrará carta alguna ni dramatizará la escritura de la misma. El teatro, como expresión artística independiente de la literatura, debe explo-

rar su ansiada independencia. Así, Pinget propone una representación escénica donde la ausencia del hijo se identifica con la ausencia de la misiva como objeto tangible, para asistir a una puesta en escena, más exactamente una *puesta en voz* de ambas: representación teatral de la carta realizada por los actores del *vaudeville* *Le Fils prodigue* y proyección del hijo en los personajes del barman y el empleado de correos, principalmente. Dos actos teatrales para sucesivas *mises en abyme* que otorgan a Levert la posición de espectador de su propio drama y que, como escribe Pinget por primera vez en *Le Fiston*, y repite innumerables veces en *Lettre morte*, consiguen “détraquer la machine”. La maquinaria teatral debe asumir este ejercicio de descomposición ejemplar: los personajes soportan una sucesión de reflejos e intercambios que diluyen su identidad; el espacio escénico es sometido a una continua repetición que igualmente destruye su originalidad; y la falta de lógica temporal derriba cualquier intento de ordenación coherente. Solo la voz sobrevive. Es el propio autor quien mejor describe sus convicciones respecto a la literatura en general y al teatro en particular:

[...] j'entends ce que j'écris. Je ne vois pas Mademoiselle Lorpailleur, Monsieur Songe. Je ne saurais pas les décrire. Mais je les entends parler. C'est mon oreille qui est attentive. C'est pourquoi je voulais marquer, à une-certaine époque, la différence avec ce qu'on appelait dans le Nouveau Roman « l'école du regard ». Moi, c'est plutôt l'école de l'oreille... J'écris pour l'oreille. C'est pour cela aussi que j'ai écrit pour le théâtre et même pour la radio (Eribon, 1982: 22).

En una enriquecedora dialéctica con los postulados del *Nouveau Théâtre*, Pinget apuesta por la voz como esencia teatral, lo que también supone un enfrentamiento radical con la palabra dramatizada del canon clásico. Frente a la herencia de Antonin Artaud y su *Le Théâtre et son double* (1938), donde las premisas sobre la naturaleza de la puesta en escena –sonido, imagen y movimiento– se priorizan en detrimento de un texto que debiera reducir su preponderancia, el autor defiende la voz como único elemento imprescindible. En opinión de Arnaud Rykner (1988: 20), se trata de la característica dominante de las obras teatrales de los autores pertenecientes al *Nouveau Roman*:

De fait, les œuvres théâtrales qui prennent naissance dans le sillage du *Nouveau Roman* sont caractérisées par une prédominance très nette de la parole sur tout autre mode dramatique [...] En effet, dans le théâtre traditionnel, les échanges assument le rôle du récit dans le roman, c'est-à-dire nous livrent toutes les informations nécessaires à la *compréhension* de ce qui se passe; ici, au contraire, il ne s'agit plus d'expliquer avec des mots, mais tout simplement de parler, et seulement de parler. Sans souci, peut-être, de désigner autre chose que la parole elle-même.

En nuestra opinión, y como indicábamos anteriormente, creemos más preciso hablar de *voix* que de *parole*, priorizando la expresión teatral sobre el texto escrito. Esta matización no impide subrayar el interés de la afirmación de Rykner para entender la práctica pingetiana y sus implicaciones en la utilización del objeto epistolar. La drástica focalización que Pinget impone sobre la voz dentro de la puesta en escena hace que esta se desligue incluso del personaje que la articula. Como acertadamente afirma Eric Eigenmann en su estudio sobre el trabajo teatral de Sarraute, Vinaver y el propio Pinget (1996), el protagonismo de la voz es tal que esta se sitúa por encima de los personajes, quienes se la prestan como meros mediadores:

L'identité personnelle, pour résumer à grands traits, diffère à plus d'un titre du « caractère », psychologique et social notamment, qui la définit traditionnellement au théâtre. Comme les personnages pingetiens apparaissent surtout en tant qu'acteur d'une parole, leur psychologie et leur statut social restent minces et fragmentaires (Eigenmann, 1996: 131-132).

Centrando ya nuestra atención en la temática epistolar, podemos observar cómo, con la omisión del objeto tangible de la misiva, el anhelo epistolar y su realización se materializan en dos dinámicas diferentes: la constante proyección del hijo ausente en los distintos personajes y la representación del drama epistolar mediante dramatizaciones con estructura de *mise en abyme* donde Levert se convierte en espectador de su propio historia. Un mecanismo en total sintonía con las prácticas de deconstrucción del *Nouveau Roman*:

Nous verrons surtout comment les marionnettes de Pinget sont traversées par leur texte, qui saute de l'un à l'autre, tragique et fantaisiste. Ce qui importe auparavant, c'est de saisir dans quelle mesure cette disjonction est un équivalent parfait de la disparition du narrateur omniscient dans le Nouveau Roman. De même que ce dernier refuse une instance toute puissante qui maîtriserait histoire et récit, de même le théâtre de ces auteurs refuse l'échange habituel où chacun dit « son » texte, dans un rapport immuablement établi (Rykner, 1988: 21).

No asistiremos, por tanto, al trabajo de escritura de Levert, sino a las proyecciones que de su anhelado interlocutor epistolar realiza, y a la representación ficticia de esta comunicación. En el primer caso, tanto el barman de la taberna como el empleado de la oficina de correos se convierten en proyecciones del hijo, de los que Levert quiere conocer su historia a fin de hallar las similitudes con la experiencia vital del ausente y de su relación paterno-filial. En este proceso, Levert llega a identificar a los personajes presentes con el hijo ausente y, consecuentemente, a identificarse él con las sucesivas figuras paternas:

Celui-ci est bientôt réduit lui-même à l'état de simple reflet endossant de grotesques déguisements. Car le père s'identifie

malgré soi au père indigne du garçon de café, au père bafoué du vaudeville, au père de l'employé des postes, au vieux qui envoyait des lettres au paradis, et ainsi de suite. Et à chaque nouvel avatar du père répond l'image correspondante du fils (Murch, 1970: 164).

En lo que se refiere a la escenificación del hecho epistolar, asistimos a la que del mismo realizan los actores del *vaudeville* *Le Fils prodigue*, con quienes Levert coincide en el bar. Estos interpretarán tres pequeños fragmentos de esta comedia banal, representada en esos días en el pueblo, que describe la comunicación epistolar y sus consecuencias: recepción, lectura y reencuentro paterno-filial. En ambos casos –proyección del destinatario ausente y representación ficticia del proceso epistolar– nos hallamos ante fantasías simplistas y fútiles que evidencian la imposibilidad de la materialización real de la comunicación epistolar.

3.1. Primer acto

Solo Monsieur Levert y el barman –Garçon– permanecen en la taberna. Conversan sobre la obra de teatro que se está representando esa tarde, sobre sus actores, que podrían estar a punto de llegar, y acerca de la casa que Levert quiere vender. Una vivienda que ya no tiene sentido conservar ahora que *él* ya no está. La primera referencia al hijo ausente se pone en relación con la parábola bíblica del hijo pródigo, que es también la inspiración y título del *vaudeville* aludido. La primera respuesta irónica de Levert indica ya su opinión acerca de las grandes narraciones y los finales felices, ficciones que nada tienen que ver con la realidad (Pinget, 1959: 21-22). La voz de Levert lleva a cabo un proceso de subjetivación de la figura filial. Primero destruye la lógica temporal acercando al presente la partida de su hijo, lo que significaría que todos lo hubiesen conocido (Pinget, 1959: 23-24). La única carta realizada es la que le dejó Gilbert en el bar antes de su partida, “pour mon père”, donde le explica que el motivo de su marcha es la necesidad de un nuevo comienzo vital. La única misiva posible, entonces, no es la del encuentro y el entendimiento sino la de la separación y la ruptura de los lazos emocionales. Levert rechaza de nuevo la comparación con la parábola bíblica y se mofa de la supuesta honestidad del arrepentimiento del hijo a su regreso. Es esencial señalar este rechazo de una identificación ficcional mientras busca desesperadamente las reales –el barman primero y el empleado de correos más tarde–. Un hecho que debe tener también una lectura metatextual como crítica de la renovación literaria al simplismo de las narraciones clásicas:

GARÇON. – C'est un vaudeville.

LEVERT. – Une ordure. (*Un temps.*) Le fils prodigue ne revient pas. Le père n'aurait plus rien à lui offrir. Il est à fond de cale.

GARÇON. – À force de remâcher les mêmes choses vous vous détruisez la santé. Faites-le rechercher votre fils, vous aurez la conscience tranquille.

LEVERT. – La conscience tranquille. Il m'a défendu. Partait recommencer sa vie. Ce serait tout gâcher. Je lui laisse sa chance.

GARÇON. – Vous voyez, vous avez encore ça à lui offrir (Pinget, 1959: 26-27).

El interés de Levert por la historia personal del barman va en aumento. La subjetivación de la figura filial de la que hablamos se va acentuando para deslizarse hacia la identificación entre esta y el barman, sometiéndolo al segundo a un interrogatorio sobre la relación con su padre y la posibilidad de retomar la misma (Pinget, 1959: 33-35). Mientras avanza en su cuestionario, Levert va superponiendo la imagen de su hijo a la del barman, al asociar a este último con la nota dejada por el primero. La intensidad del interrogatorio permite finalmente la identificación (en cursiva):

GARÇON. – Monsieur Levert, vous devriez aller vous coucher.

LEVERT. – Me coucher. (*Un temps.*) On se trompe. On croit aveuglément. Ouvrir les yeux. Je ne l'aimais pas assez. *Je ne t'aime pas assez. Gris-bleu-vert, tu dis ?* (Pinget, 1959: 37).

Se produce así una oscilación en la identificación, una suerte de visión doble, donde las imágenes de ambos por momentos se superponen y por momentos se desdoblán, que no consigue hacerse nítida para Levert: “Tu ne veux pas que je t'aime, tu vois. Tu n'as pas confiance. Tu es comme mon fils” (Pinget, 1959: 38). Se observa entonces un claro recorrido en esta práctica de proyección del personaje ausente:

1. Dialogar sobre el ausente de forma objetivada y exterior.
2. Subjetivar la coordenada temporal para imaginar una mayor proximidad con el ausente.
3. Comparar la historia personal del personaje presente con la del ausente.
4. Identificar al personaje ausente con el presente.

Si en *Le Fiston* asistíamos al deslizamiento entre escritura de la carta y diálogo imaginado con el hijo, *Lettre morte* propone el desplazamiento desde la conversación sobre este a la identificación con él. Esta proyección llega a su realización total cuando Levert dialoga con el ausente a través del personaje presente. La respuesta del barman: “Non, il reviendra, c'est un honnête garçon, il travaille, il est commerçant, il vous réserve une surprise” (Pinget, 1959: 44-45), destruye el espejismo de la identificación y se retoma cierta objetivación, para volver a poner en marcha el proceso y avanzar desde el anhelo de noticias a una nueva proyección (en cursiva):

LEVERT. – [...] Il y a des pots et des bibelots ridicules, des petits ours, des petits singes, des petits chiens. *Quand vas-tu te débarrasser de tout ça ? Ensuite la gravure XVIII au-dessus de la chaise noire. La chaise de ta mère, hein ? Enlève ça. (Un temps.) Enlève ça. (Un temps.) Elle me déteste, tu la gardes pour ça, hein ?* Il s'en sert pour écrire. Juste à la bonne hauteur, dit-il. La table encombrée de cahiers, de papiers, de plans de construction de

bateaux. De bateaux ! Et ces sales lettres qu'il écrit à qui ?
(Pinget, 1959: 46-47).

De nuevo se nos informa sobre una correspondencia sí realizada por la mano de Gilbert. El hijo sí parecía tener una actividad epistolar satisfactoria y fluida con otros destinatarios. De este modo, el conflicto del hijo con su padre no se materializa en el hecho epistolar. La proyección-identificación (en cursiva) vuelve a producirse en este esquema intermitente:

LEVERT. – [...] Fouillé partout, pas d'adresse. Il en reçoit par des amis. *La maison n'est pas sûre, hein ? On t'épie, on te guette, on te suit ? Pas sûre hein la maison ? Mais le bar il est sûr, hein, le bar ? Tu n'as peut-être pas assez de sous peut-être ? Ça ne te suffit pas ?* Bon Dieu, qu'est-ce qu'il fait de ses sous ? Toujours à courir, jamais un mot je ne dis pas de tendresse, un mot. Rien. Boutonne ton paletot. Quoi ? (*Il se retourne vers le garçon*) Qu'est-ce que tu dis ? (Pinget, 1959: 47).

De manera súbita, Levert habla de su tarea epistolar, que hasta este instante no se había mencionado. La descripción que de ella realiza es similar a la del texto epistolar de *Le Fiston*, pero en este caso incide sobre su aspecto de no realización:

LEVERT. – Je me suis mis à lui écrire. La même lettre où je lui dis. (*Un temps.*) La même lettre où je lui dis que je lui écris, je ne sais plus que faire [...] Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je l'aurais postée cette nuit. Où je lui dis je vais crever, *fiston*. *Est-ce que tu m'entends ?* Je me suis levé, je suis allé à la poste [...] Je lui ai dit *fiston tu comprends j'aurais dû faire quelque chose. Quelque chose de plus. Je ne t'ai pas compris. (Il se reprend.) Très bien compris, parfaitement. On t'entretenait, hein ?* [...] Moi j'ai fini. Cette lettre sous la tonnelle où les moineaux piaillent. Je l'aurais postée cette nuit. Dans le noir. J'étais en train d'écrire quand tout à coup... (Pinget, 1959: 47-49).

Si en la novela la carta conseguía la ensoñación del diálogo directo, el espacio teatral funciona como una invocación que alimenta la posibilidad de la presencia del interlocutor epistolar. Sin embargo, la aparición de los actores del *vaudeville*, Fred y Lili, destruye este mecanismo, y la digresión epistolar realizada por Levert se desvanece antes de conseguir invocar la presencia de su hijo. Aquí concluye el procedimiento de proyección-identificación en este primer acto. Una vez presentes los comediantes, el hecho epistolar conocerá su realización superficial y grosera, una normalizada representación que nada tiene que ver con la realidad de la renovación teatral. Fred y Lili interpretan tres pequeños fragmentos de *Le Fils prodigue*, que se corresponden con los momentos de realización de la comunicación epistolar, solo posible en este espacio irreal de comedia:

1. Recepción de la misiva (Pinget, 1959: 52).

2. Lectura y ruptura de la carta (Pinget, 1959: 57-58). El padre puede expresarse de forma clara, sucinta e inequívoca. Tres frases son suficientes para comunicar sus emociones y su anhelo, solicitando la presencia de su hijo. La esposa de este último rompe la misiva mientras que su marido no expone impedimento alguno para el reencuentro. La magnitud de los conflictos internos expuestos en *Lettre morte* se desintegra en la representación de *Le Fils prodigue* (Pinget, 1959: 58-59). El personaje del cartero, interpretado también por Fred, y que produce así un desdoblamiento más, es otro reflejo especular del padre comprensivo y tolerante, capacitado para reconstruir la relación paterno-filial. Por prosaica que resulte la historia representada, Levert necesita conocer el desenlace de esta simplificada *mise en abyme* de su propia historia (Pinget, 1959: 62-63). Proyecta entonces sus propios temores al pensar que el padre habrá muerto para cuando el hijo regrese, con lo que el espejismo de la representación se desvanece y Levert vuelve a ser el protagonista de una espera que también los actores conocen.
3. Reencuentro provocado por la misiva (Pinget, 1959: 63-65). El encuentro que no tendrá lugar entre Levert y su hijo solo es realizable en la representación de una ficción tan ingenua y naíf como *Le Fils prodigue*.

Pinget evidencia así la ineficacia de este teatro de la superficialidad para hablar de la naturaleza del ser humano. Mediante la exageración y la ironía desautoriza lo que muestra, a la vez que acepta cómo en numerosas ocasiones nos alimentamos de estas insustanciales ficciones para evitar la imposibilidad que la realidad impone:

Monsieur Levert veut percer à jour son propre mensonge [...] Il sait bien, dans le fond, que sa recherche est une comédie, qu'on ne fonde pas une existence sur une absence. La représentation dérisoire du retour le prive de son alibi. Son entreprise, la lettre quotidienne au fils, n'a plus de raison d'être. C'est un véritable suicide moral (Lieber, 1985: 226).

3.2. Segundo acto

El segundo acto de la obra teatral aborda el sentido inverso de esta relación nunca consumada. Levert acude diariamente a la oficina de correos en busca de una correspondencia de su hijo que nunca llegará, imaginando al ausente en una situación de necesidad epistolar similar a la suya. Sin embargo, se trata, una vez más, de una expectativa fantasiosa, nunca realizada. La relación paterno-filial se define así como irrealizable en ambos sentidos (Pinget, 1959: 70-71). Sobre la escena, el bar se ha convertido en una oficina de correos y el barman en su empleado. Levert entra mientras este trabaja. La incoherencia temporal respecto a los acontecimientos se instala casi inmediatamente: el entierro que se celebró la mañana del día anterior, según el barman, tendrá lugar esta misma mañana. Así, no es posible establecer la correlación temporal entre los dos actos de la representación: la realidad no es ordenable, no es

posible ubicarse dentro de ella. El empleado le relata entonces la historia de un cliente que resulta ser una proyección del personaje de Levert y su *estadio epistolar*: un hombre que pretendía enviar cartas al paraíso. Misivas dirigidas a un destinatario imposible que tendrán otro receptor:

LEVERT. – Tu les lisais ?

EMPLOYÉ. – Oui.

LEVERT. – Qu'est-ce qu'il disait ?

EMPLOYÉ. – Il avait des ennuis.

LEVERT. – Quel genre ?

EMPLOYÉ. – Intime. Minable. Abandonné. Tout seul. Pas le rond.

LEVERT. – Et tu te repaissais de cette lecture en lui laissant croire... Tu me dégoûtes.

EMPLOYÉ. – Moi aussi. A la fin je lui ai dit, et je lui ai rendu ses lettres. Je les avais recollées. Il n'est plus revenu.

LEVERT. – Et je te rappelle ce...

EMPLOYÉ. – Dans un sens oui.

LEVERT. – Parce que mon fils pour toi c'est un mythe ? Je suis un maniaque qui se raccroche ?

EMPLOYÉ. – Vous êtes dépossédé. Qu'on envoie des lettres ou qu'on en attende... (Pinget, 1959: 79-80).

La adjetivación escogida por el empleado, “dépossédé”, no puede ser más rotunda y precisa: materializa la ausencia y revela una espera tan inútil como desesperada: “... la prolifération des reflets finira par réduire le vécu à l'état d'objet fuyant sous le regard et consommant la *dépossession* des personnages” (Murch, 1970: 165). Levert es un huérfano, como él mismo se define en *Le Fiston*, desposeído del contacto emocional y los afectos que nos son necesarios. De nuevo el tema bíblico sirve para proyectar de forma simplificada el conflicto de Levert. La pretensión de contacto con su hijo es tan ilusoria como la de mantener correspondencia con el paraíso. Como siempre en Pinget, el deseado intercambio está obstaculizado tanto en el envío como en la recepción, impedido por una inevitable incapacidad de comunicación inherente a la naturaleza humana. Levert enuncia entonces la única solución posible, que no es otra que la supresión del hecho epistolar para evitar su irremediable fracaso. Como ocurría en el primer acto con la historia de *Le Fils prodigue*, la imperiosa necesidad de identificación de Levert exige los detalles en torno al personaje protagonista (Pinget, 1959: 81-83). En esta ocasión, un padre ha perdido a su hijo, y frente a esta ausencia definitiva, escoge el paraíso como destinatario. En cuanto al contenido, y como ocurría con el texto epistolar en *Le Fiston*, se trata de la repetición reiterada de descripciones y acciones aparentemente banales. La breve alusión que hace Levert sobre la carta que acaba de leer nos remite a la repetición, corrección y matización obsesiva de la escritura del Levert de la novela. La misiva, por tanto, no solo es fallida desde el punto de

vista de la comunicación, sino también desde el de la expresión, digamos terapéutica, de la intimidad. Al igual que Levert, este personaje no resolverá ningún aspecto de su situación emocional a través de sus cartas. Si en la novela se trataba de la escritura fallida de la misiva, el teatro de Pinget propone ir más lejos en su descomposición, hasta hacerla desaparecer. No hablamos ya de la escritura de una carta tangible sino de una imaginada misiva que se espera recibir y sobre la que se reflexiona. La tarea epistolar se desintegra. Levert se despide más tarde, en un gesto mil veces repetido, que no evoluciona, que permanecerá inmutable a través del tiempo. Una despedida a la que se resiste: la esperanza se alimenta de la irracionalidad, y cualquier excusa es plausible para despertarla. Levert quiere pensar que entre las cartas con destinatario desconocido puede hallarse la de su hijo. El consejo del empleado es el mismo que le repiten constantemente todos los personajes y que también se reproduce en *Le Fiston*: “soyez raisonnable” (Pinget, 1959: 99, 100). La divisa encierra quizá la paradoja de la que es prisionero Levert: capaz de entender racionalmente la situación pero incapacitado para aceptarla emocionalmente. Es esta una de las fracturas de los personajes de la renovación literaria y teatral ante la que nos hallamos: “On ne peut pas, on ne peut pas se résoudre” (Pinget, 1959: 100). Hay una desconexión total entre lo racional y lo emocional y la contradicción no puede resolverse. La misiva es el objeto en el que se depositan todos estos anhelos irracionales, adquiriendo un peso que el empleado cree necesario liberar: hay que desdramatizar el hecho epistolar. ¿Y entonces? ¿Qué queda? Puntos suspensivos para una respuesta que la obra teatral no proporciona. En oposición a *Le Fiston*, en el espacio escénico ya no surge el intento epistolar, solo la espera irracional. El Levert de *Lettre morte* ni tan siquiera libra esa batalla, la escritura tampoco permanece, y de ahí que las cartas no lleguen, no se materialicen, no existan. Pese a las diferencias entre el *Nouveau Théâtre* y el teatro escrito por los *nouveaux romanciers*, ambas prácticas se gestan en la experimentación en torno a la idea del absurdo, en este caso, a través del elemento epistolar:

L'absurde est alors un résultat. Il se crée, on le voit naître, proliférer, tout emporter. Il nous arrache ce à quoi nous pensions pouvoir nous accrocher. Et tel est peut-être l'un des apports essentiels du Nouveau Roman. Car celui-ci fait de l'absurde un devenir et non plus un être-là. Il projette au théâtre son caractère pervers, ses effets déceptifs, qui s'expriment alors avec toute leur force et leur véritable intensité dramatique (Rykner, 1988: 101).

4. Conclusiones

El elemento epistolar es instrumentalizado por Pinget en favor de las prácticas rupturistas del *Nouveau Roman* y de un teatro de los *nouveaux romanciers* que supone una posible renovación del *Nouveau Théâtre*. En primer lugar, se produce la identificación entre la creación literaria y la escritura epistolar. El personaje pingetiano del

remitente epistolar tiene como tarea vital la escritura, más allá de la anecdótica redacción de una carta. Así, la materia epistolar se funde y confunde con la creación literaria, hasta llegar a identificarlas en dos de sus obras: “Cette lettre adressée on ne sait plus à qui”. Esta repetida cita encierra la otra característica esencial de la concepción epistolar de Pinget: ya no es posible recordar el destinatario de nuestro esfuerzo literario y epistolar, lo llevamos a cabo en el vacío de no saber a quién va dirigido o, en el mejor de los casos, de conocer que su destinatario es, por diversas y diferentes causas, inaccesible. Destinatario inalcanzable en el que finalmente Pinget reconoce al lector:

On ne peut pas exclure le lecteur [...] Ce qui vous fait travailler, vous fait produire, c'est d'essayer de trouver un écho, un correspondant. Quelqu'un qui vous comprenne. Ça fait partie de la fonction de l'artiste. Donc, quand vous me parlez de message, oui il y en a un. « Je vous prie de me comprendre, je vous prie de m'aimer, je vous prie... » Oui, ça c'est un message (Pinget y Renouard, 1993: 281).

En segundo lugar, y bajo esta metáfora totalizadora de la literatura como epístola dirigida a un destinatario desconocido, la obra de Pinget muestra atractivas historias y fértiles personajes que experimentarán la dolorosa realidad de la imposibilidad epistolar. Sea o no posible el envío de la carta, conocida o no la dirección del destinatario, los personajes pingetianos encuentran un obstáculo anterior y, podríamos decir, inherente al hecho epistolar: la imposibilidad de comunicarle al otro la propia subjetividad a través de la escritura. El proceso escritural se convierte entonces en una misión imposible de selección, organización y corrección de hechos por narrar y de emociones que se desean expresar. Así, el objeto epistolar es siempre la materialización de una herida. Debido a esta desesperanzada experiencia de la escritura epistolar, los personajes llegan a afirmar la inexistencia de la memoria y de cualquier realidad objetiva: “Le souvenir n'est que l'instrument de la disparition du passé (mais aussi du présent qui le porte). Ce passé que l'on croyait pouvoir saisir” (Rykner, 1988: 115). El dolor que provoca la necesidad de la escritura y la impotencia de su justa realización consumen a Monsieur Levert en *Le Fiston*. Una carta mil veces *ensayada*, mil veces corregida, mil veces reconstruida. Como repite Pinget en *L'Apocryphe*: “Souffrance contenue” (Pinget, 1980: 16). El autor define su práctica escritural en esos mismos términos: “De plus en plus de peine, de moins en moins de plaisir, hélas, sauf de très brefs moments de satisfaction. Mais c'est le prix à payer pour continuer à écrire” (Henkels, 1987: 182).

Por último, el uso que del dispositivo epistolar genera Pinget a lo largo de su producción literaria responde a las pretensiones creativas e innovadoras del *Nouveau Roman*, que rechaza una interpretación lineal, coherente y unívoca de la realidad en favor de la fragmentación, contradicción y multiplicidad de la experiencia vital que se impone en la búsqueda literaria de estos autores. Para *atestiguarla*, que no narrarla o

describirla, los elementos utilizados por Pinget también son los que esta renovación literaria propone: la subjetividad y la imaginación como principios y su materialización en una formulación lingüística que se basa en la negación de todo canon literario heredado del siglo XIX. Así, la misiva, un inequívoco y frecuente vehículo narrativo en la literatura anterior, se transforma aquí en materialización de la imposibilidad de auto-objetivación, de narrar y narrarse, de atravesar la esfera del yo para ofrecer un mensaje al otro. La carta es irrealizable en todos sus aspectos: no puede finalizarse como discurso ni realizarse como enunciado. La memoria y la realidad no proporcionan datos fidedignos y la subjetividad no puede expresarlos a través del lenguaje.

El Levert novelesco hará de la escritura epistolar a su hijo el proyecto vital de más de veinte años de existencia, hasta su desaparición, para afirmar en la conclusión de la novela que todo lo que no está escrito es muerte. La escritura se convierte así en la única herencia que podemos transmitir y Levert en una taxativa reivindicación de la conflictuada subjetividad del ser humano, a cuya expresión dedica su existencia. Su fracaso vital consistirá en no haberlo conseguido; no redactar esa misiva y enviarla al hijo ausente. Esta reivindicación de la subjetividad y la aceptación de su implícito fracaso, podríamos decir, determinan a su vez un encierro existencial que el ser humano no puede superar a través de la escritura epistolar, metáfora de la escritura literaria: “La prison est double : elle est ce monde vague et vain, aride et ravagé ; elle est répétée en son miroir, l’écriture, qui devrait en délivrer [...] La littérature reste une prison si le monde est habité comme une prison (Roudaut, 2001: 74). Sin embargo, la certeza de que su pretensión está condenada al fracaso no significa que Levert renuncie a ella.

Le Fiston es la novela sobre el ensayo siempre fallido, por definición, de la escritura epistolar. Pero, al menos, un intento tangible. *Lettre morte*, por el contrario, supone la desaparición del hecho epistolar, para convertirlo en yerma fabulación. Extinción de la misiva que nuevamente se formula empleando las innovaciones que plantea el que hemos denominado *théâtre de la voix*. En dialéctica con el *Nouveau Théâtre* de autores como Beckett, la representación teatral se focaliza en la voz como elemento autónomo, por encima de los personajes que la articulan, independiente de una lectura psicológica actancial. La misiva no se escribe, solo se espera. Y para conseguir su desaparición, nada mejor que presentar múltiples reflejos ficcionales que la desintegren, donde la voz teatral que se impone por encima de los personajes certifica que semejante expresión de la subjetividad no es factible, ni tan siquiera *ensayable: la lettre est morte*. El Levert teatral es la personificación de la inacción, a la espera de una misiva que nunca le será enviada. Expectativa inalcanzable semejante a la de pretender establecer una correspondencia con el paraíso, con la que Pinget nos ofrece una imagen de la muerte metafórica del hijo. La subjetividad reivindicada en la novela es destruida en el espacio escénico mediante su fragmentación en múltiples reflejos impersonales, materializados en representaciones en *mise en abyme* que van debilitando la

materia de la que se nutren, hasta destruirla. La reivindicación de la carta como acto condenado de la expresión de la subjetividad se convierte aquí en la certificación de su desaparición. La subjetividad entonces se diluye, la experiencia humana se transforma en una amalgama de débiles proyecciones y representaciones donde el vínculo con una percepción individual se desvanece: "... le passage de l'écriture à la parole, du roman au théâtre, remplace une conquête par une défaite, un anéantissement total et définitif. Ce qui nous fait une nouvelle fois penser que le théâtre va au bout de la logique du Nouveau Roman" (Rykner, 1988: 110).

En opinión de Claude Ollier, la escritura de Pinget adquiere una nueva dimensión en *Le Fiston* y *Lettre morte* frente a su producción anterior: "... ici, l'univers de Pinget conquiert une nouvelle dimension; la fable et ses chatoiements burlesques y trouvent une résonance existentielle d'une ampleur singulière" (Ollier, 1959: 534). Resonancia existencial definitiva de estas renovaciones literaria y teatral que se genera mediante la irrealización, primero, y la desaparición, después, de la misiva. La escritura epistolar se transforma y redefine a partir de la fusión que la renovación literaria hace de diferentes dialécticas: "... fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, construction-destruction, mémoire-présent, imagination-réalité, etc." (Robbe-Grillet, 1963: 143).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin, (1994): *Le Théâtre et son double*. París, Éditions Gallimard [ed. orig.: 1938].
- CARAY, Fabienne (2011): «L'Héritage en question ou l'impossible filiation», in M. Mégevand et N. Piégay-Gros (éds.), *Robert Pinget: matériau, marges, écritures*. París, Presses Universitaires de Vincennes, 157-172.
- EIGENMANN, Éric (1996): *La Parole empruntée. Sarraute – Pinget – Vinaver*. París, L'Arche éditeur.
- ERIBON, Didier (1982): «Robert Pinget : l'homme qui écrit avec les oreilles». *Liberation*, 7 avril, 22.
- HENKELS, Robert M. (1987): «Entretien avec Robert Pinget». *Études littéraires*, 19, 173-182.
- LEAL, Eugenia (2000): «*Le Fiston* ou les idiosyncrasies d'un épistolier bizarre», in J.-C. Lieber et M. Renouard (éds.), *Le chantier Robert Pinget*. París, Éditions Jean Michel Place, 51-57.
- LEAL, Eugenia (2009): *La Mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget ? Analyse des procédés narratifs pingétiens*. Berna, Peter Lang.
- LEAL, Eugenia (2011): «La parole et l'humour comme conjuration de la mort chez Pinget», in M. Mégevand et N. Piégay-Gros (éds.), *Robert Pinget: matériau, marges, écritures*. París, Presses Universitaires de Vincennes, 145-155.

- LIEBER, Jean-Claude (1985): *Réalisme et fiction dans l'œuvre de Robert Pinget*. Thèse de doctorat d'État sous la direction de Jean-Pierre Richard. Paris, Université Paris-Sorbonne.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2015): *La presencia de la materia epistolar en la literatura y el cine franceses: tipología, evolución y estudio comparado*. Tesis doctoral dirigida por María Luisa Guerrero Alonso y Ángel Quintana Morraja. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2017): «*La Dernière Bande* de Samuel Beckett. Misivas sonoras de una autocorrespondencia epistolar». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 32 (2), 253-269.
- MURCH, Anne C. (1970): «Couples et reflets dans le théâtre de Robert Pinget». *Revue Romane*, 2, 159-172.
- OLLIER, Claude (1959): «*Le Fiston ; Lettre morte*». *La Nouvelle Revue Française*, 81, 532-534.
- PINGET, Robert (1959): *Lettre morte*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- PINGET, Robert (1965): *Autour de Mortin*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- PINGET, Robert (1975): *Cette voix*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- PINGET, Robert (1980): *L'Apocryphe*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- PINGET, Robert (1981): *Le Fiston*. Lausana, Éditions L'âge d'homme. [ed. orig.: 1959].
- PINGET, Robert (1982a): *Mahu ou le Matériau*. Paris, Les Éditions de Minuit. [ed. orig.: 1956].
- PINGET, Robert (1982b): *Monsieur Songe*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- PINGET, Robert (1985): *Baga*. Paris, Les Éditions de Minuit. [ed. orig.: 1958].
- PINGET, Robert (1991): *Théo ou Le temps neuf*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- PINGET, Robert y RENOARD, Madeleine (1993): *Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*. Paris, Belfond.
- PRAEGER, Michèle (1987): *Les Romans de Robert Pinget, une écriture des possibles*. Lexington, French Forum Publishers.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963): *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- ROUDAUT, Jean (2001): *Robert Pinget: le vieil homme et l'enfant*. Paris, Zoé.
- RYKNER, Arnaud (1988): *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute – Pinget – Duras*. Paris, Librairie José Corti.
- THIBAudeau, Jean (1960): «Un théâtre de romanciers». *Critique*, 16, 686-692.
- VARENNE, Françoise (1970): «Robert Pinget : vers un théâtre auditif». *Le Figaro*, 26 décembre.

Estrategias discursivas irónicas en *Madame Bovary*

Roger Navas Solé

Universitat Pompeu Fabra

navas.roger@gmail.com

Resumen

Tomando como punto de partida el estudio de Rainer Warning sobre Flaubert, este artículo analiza los procedimientos que posibilitan la coexistencia irónica del discurso realista y el discurso romántico en *Madame Bovary*. En base a un fragmento de la novela especialmente complejo por su riqueza vocal y estilística, examinamos dos tipos de dicotomías: por un lado, los hiatos que marcan la interrupción del discurso romántico y el paso al discurso realista, y, por otro, la confluencia dilógica de voces que ocasiona una superposición de ambos discursos. Sin embargo, concluimos que esta doble dicotomía solo puede existir en un plano teórico. Todos los mecanismos estudiados ponen el foco en el lenguaje, provocando un efecto de distanciamiento y contribuyendo a “nivelar” el texto.

Palabras clave: Gustave Flaubert. Dilogía. Distanciamiento. Romanticismo. Comparación. Cliché.

Abstract

Taking as a starting point the Rainer Warning's study on Flaubert, this article analyses the specific procedures that allow for the ironic coexistence of romantic discourse and realistic discourse in *Madame Bovary*. Here we focus on a particularly complex fragment of the novel –its intricacy due to the wealth of narrative voices and stylistic resources– to describe, on the one hand, the hiatuses that in the text mark an interruption of romantic discourse and the shift to realistic discourse, and, on the other, the dilogical confluence of voices where both discourses overlap. However, we conclude that such dichotomies can only exist on a theoretical frame. All mechanisms induce the reader to focus on language, producing a distancing effect and “levelling” the text.

Key words: Gustave Flaubert. Dilogy. Distancing effect. Romantic literature. Comparison. Cliché.

Résumé

Sur la base de l'étude de Rainer Warning sur Flaubert, cet article analyse les procédés qui permettent la coexistence ironique du discours réaliste et du discours romantique dans *Madame Bovary*. En nous appuyant sur un fragment du roman particulièrement complexe

par sa richesse vocale et stylistique, nous examinons deux types de dichotomies: les hiatus du texte qui signalent l'interruption du discours romantique et l'introduction du discours réaliste, d'une part; d'autre part, la confluence dilogique de voix qui comporte une superposition des deux discours. Nous concluons cependant que cette double dichotomie ne peut exister que sur un plan théorique. Dans la mesure où tous les mécanismes étudiés focalisent l'attention du lecteur sur le langage, ils provoquent un effet de distanciation et contribuent au « nivellement » du texte.

Mots clé : Gustave Flaubert. Dilogie. Distanciation. Romantisme. Comparaison. Cliché.

0. Introducción: ironía y dilogía

Para cualquier estudio que se proponga tratar directa o indirectamente el fenómeno de la ironía, es obligada la referencia a la retórica clásica, y en concreto a Quintiliano, aunque sea tan solo para establecer una primera aproximación al concepto, por lo demás usualmente matizada e incluso profundamente reformulada. Es en Quintiliano donde encontramos la descripción de la ironía como figura retórica similar a la metáfora, “su grado *contrarium*” (Lausberg, 1984: 86), y definida como una substitución del sentido literal por un sentido figurado, existiendo entre ambos una relación no de analogía sino de oposición. Aunque con mayor precisión terminológica, el procedimiento que describen las corrientes neoretóricas de finales del siglo XX es sustancialmente el mismo, puesto que categorizan la ironía insiriéndola en sus largos catálogos de figuras por alteración del grado cero¹. Parecería, en consecuencia, un tropo entre otros. Esta caracterización de la ironía como estricta manipulación semántica es útil, pero se advierte rápidamente su limitación. La novela que nos ocupa sería en este sentido un ejemplo: el lector de *Madame Bovary* convendrá fácilmente en que son pocos los casos en que puede identificar este artificio retórico así definido, en que puede reconstruir de forma inequívoca un juego en el que una frase o expresión poseen un sentido figurado antitético al literal; y, sin embargo, convendrá igualmente en calificarla como una novela *irónica*. También se podría argumentar inversamente, en la línea historicista de Jauss, que *Madame Bovary* no es un mero ejemplo en el que la noción clásica de ironía resulte insuficiente, sino que, rompiendo con el horizonte de expectativas del lector, fuerza un replanteamiento de un determinado medio artístico –hasta el punto de que podríamos afirmar que *Madame Bovary* es la obra (sin olvidarnos del *Quijote*) que eleva el procedimiento de la ironía a la categoría de medio artístico. En cualquier caso, queda claro que la visión retórica sobre

¹ El grupo μ , por ejemplo, la contempla como un metalogismo (alteración del contexto extralingüístico) de supresión-adición –si bien admite que a veces puede darse como metasemema (alteración del código)–, diferenciándola de la antífrasis, el eufemismo o la lítote. No obstante, concluye que “para dar su sentido real a la figura, basta con tomar las palabras en el sentido opuesto al que parecen” (Grupo μ 1981: 224).

la ironía no explica la totalidad de los mecanismos que esta puede poner en funcionamiento, y que son los que posibilitan en última instancia aprehender un hecho lingüístico como irónico. Es operativa *a posteriori*: en la ironía siempre habrá una tensión entre un sentido primero, aparente, y otro subyacente, y, en esta medida, siempre nos podemos remitir satisfactoriamente a la definición clásica. Pero dicha definición no da cuenta de la excepcionalidad de este tropo: manteniéndonos por el momento en la dicotomía literal-figurado, una metáfora o metonimia, por lo general, no admiten su interpretación literal –lo cual obliga a buscar la figurada–; la ironía la exige, en tanto que será estrictamente en la confrontación entre ambas interpretaciones donde se produzca. Como afirman Marchese y Forradellas (1994: 221), la ironía “presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado”. En consecuencia, es intrínsecamente ambigua.

Esta particularidad es lo que motiva los esfuerzos de la pragmática por acotar la ironía a través del discurso no irónico que la rodea y recurriendo al contexto extralingüístico, que escapa en gran parte a las posibilidades del texto literario. Pero se suele caer aquí, de nuevo, en una aproximación a la ironía como ornamento comunicativo puntual. Las investigaciones realizadas desde los campos afines a la pragmática, al establecer las condiciones en que puede darse con éxito la ironía, complementan las explicaciones que únicamente señalan el salto semántico siempre presente; no obstante, siguen sin cubrir por completo las implicaciones y el conjunto de ambigüedades en juego desde el momento en que podemos calificar un acto lingüístico como irónico, por lo que no son del todo adecuadas para abordar la ironía literaria. Ingenuamente, y sin alejarnos de los propósitos de la pragmática relativos a las intenciones de los hablantes, podemos preguntarnos: ¿Por qué el emisor afirmaría lo contrario de lo que piensa si, para que se entienda el proceso, el receptor ha de conocer de antemano la verdadera postura de aquel?²

Sperber y Wilson (1981: 316), lingüistas afines a estas escuelas, criticaron lo restringido de los modelos dominantes en el momento, que asumían que “the interpretation of an ironical utterance consists solely of propositions (whether entailments or implicatures) intended by the speaker and recoverable by the hearer”. En su propuesta, más integradora, destacaban dos aspectos, indispensables para el análisis que sigue: el acto irónico dirige la atención hacia sí mismo (1981: 302) y –algo que ya contemplaba la *simulatio* de la retórica antigua– supone un uso del lenguaje en forma de “mención” y no de “uso”, incluso si la referencia a la que hace mención el discurso irónico no es rastreable (1981: 310). Se aprecia de inmediato la aplicabilidad de estos supuestos a los estudios literarios, en particular a Flaubert, a quien Foucault (1983: 107) comparaba con Manet por hacer aparecer la obra artística como objeto debido al

² Perelman y Olbrechts-Tyteca (1976: 280) señalan esta paradoja.

particular empleo de la tradición. De hecho, Sperber y Wilson (1981: 311, nota 7) ya manifestaban la necesidad de articular sus teorías lingüísticas con las investigaciones llevadas a cabo en torno al discurso indirecto libre para construir así un marco general capaz de explicar la ironía literaria, sus causas y los diferentes sentidos que participan en ella. En buena medida, es una tarea que Warning realiza en su estudio sobre Flaubert (1982), que tomaremos como punto de partida y marco conceptual. El crítico alemán se remonta a la teoría clásica para defender que únicamente el hecho literario posibilita el discurso irónico, que se diferenciaría en principio solo cuantitativamente del tropo y de la figura de pensamiento. Si esta es la simulación (*simulatio*) de solidaridad –basada en la imitación– del emisor con una persona-objeto que permite el establecimiento de una solidaridad real con el receptor –pues ambos compartirían un “código secreto” (Warning, 1982: 258)–, el discurso consistiría en un uso continuo de este triángulo que termina por desestabilizarlo puesto que lo convierte en hipotético, evitando en todo momento su confirmación. Ya en el tropo, el éxito comunicativo depende del receptor y de su capacidad para comprender el carácter fingido de la relación emisor-objeto; en el discurso, el lector pierde las referencias no irónicas que son garantía de aquella falsedad, y “el código secreto” deviene menos transparente. Para entender la ironía –y podemos añadir: la obra– el lector deberá seguir entonces un proceso de aprendizaje, “a specific formation of experience” (Warning, 1982: 262), fundamentado en el principio de la recurrencia, que le revelará la presencia de dos ramas discursivas (emisor-objeto y emisor-receptor), las constantes dilogías del texto –postulados muy acordes con la *Rezeptionsästhetik* de la que Warning es uno de los principales impulsores. Cabe matizar que la retórica antigua ya contemplaba el empleo indefinidamente prolongado de la ironía como figura de pensamiento, pero solo en su “grado de fuerza privativo” (Lausberg, 1984: 290), como *dissimulatio*. Únicamente, por tanto, como pura ocultación del sujeto, ya sea mediante la pregunta constante (Sócrates) o bien a través de la negación teatral del punto de vista que se le atribuye; pero ambas formas se hallan circunscritas a contextos empíricos, a actos lingüísticos siempre abiertos a la comprobación que limita e impide el discurso irónico –que por definición es indefinidamente extenso–; el texto, en tanto que objeto cerrado y comunicación diferida, no permite dicha operación. Resuena aquí el criterio de literariedad de Iser (1989a: 137): al no reducirse a una copia expositiva de la realidad, la obra es constitutivamente indeterminada, se la puede interrogar pero no verificar sus respuestas; hasta el punto de que “hay objetos literarios cuando el texto despliega una multiplicidad de perspectivas”. Se puede juzgar a Sócrates o a Flaubert, pero no a *Madame Bovary*.

Tanto en Sperber y Wilson como en Warning, pues, la ironía es considerada menos como un fenómeno de substitución semántica que como un dispositivo polifónico, “une posture d’énonciation-type *intégrée* à l’énoncé” (Hamon, 1996: 4, la cursiva es mía) en la que el escritor se vale astutamente del lenguaje para incorporar a

su palabra una o múltiples posiciones sin los recursos del orador empírico, pero con el mismo objetivo de mostrar que “celui qui parle invalide cela même qu’il est en train de dire” (Maingueneau, 1999: 147), ya sea de manera puntual o permanente, en una figura retórica concreta o a lo largo de una novela en la que la atribución de cualquier frase, así como su validez, se vuelve compleja.

En las páginas que siguen hemos intentado describir las particularidades de este lenguaje esencialmente autodestructivo en *Madame Bovary*³: mostramos como el discurso indirecto libre es tan solo uno de los rasgos formales que responden a este principio director consistente en irrigar el texto con voces incompatibles desarrolladas simultáneamente, y así exponemos los “fallos” del texto, lo que Culler (1985: 187) trata como “the incongruity of the literal meaning, the perception of it as semblance, which leads us to identify a possible irony and seek the hidden reality”. En la línea del “círculo vicioso” de la tradición hermenéutica, en el siguiente apartado (“Análisis del texto”) hemos analizado los procedimientos fonéticos, sintácticos, retóricos y narrativos de un fragmento de *Madame Bovary* (el final del capítulo 7 de la 1ª parte, que reproducimos en el apéndice), para luego concentrar nuestra atención en el todo, entendido en un doble sentido: por un lado, en el apartado 2 (“Del texto al cotexto”) fijamos nuestra atención en las resonancias del fragmento a lo largo de la novela, que nos permiten desbrozar el significado semántico de ciertas expresiones insertándolas en el discurso irónico; por otro, en el último apartado (“El papel del lector”) examinamos el contexto histórico-literario, entendido este no en su vertiente meramente sociológica o en relación con una crítica interesada en las fuentes e influencias –datos útiles acaso para la historia de la literatura– sino desde el punto de vista de la teoría literaria, y ello con el fin de ubicar la obra dentro de un marco conceptual que a nuestro modo de ver tiene mayor capacidad explicativa. Evidentemente, la importancia de *Madame Bovary* en lo que respecta al uso novedoso del discurso indirecto libre es consabida, por lo que este último punto será más bien objeto de una breve reflexión, haciendo referencia a especialistas de la denominada estética de la recepción, sobre el problemático papel del lector en relación con el discurso irónico –aportaciones que servirán para matizar la validez del propio análisis.

A pesar de que hayamos acotado el estudio a un fragmento relativamente corto, los procedimientos que expondremos – cliché, comparación, uso particular de la subordinación gramatical, etc. – son característicos de *Madame Bovary* y del conjunto de la producción de Flaubert. De hecho, si hemos seleccionado este pasaje es, en primer lugar, por su densidad: nos permite, sin interrumpir la continuidad del texto y siguiendo su propia evolución, traer a colación crítica específica sobre la obra de Flaubert que profundiza en cuestiones hasta cierto punto tangenciales en relación con el tema que abordamos, pero considerándolas en todo momento desde el prisma de la

³ Todas las citas de *Madame Bovary* pertenecen a la edición de las obras completas de Flaubert realizada por Seuil (1964: t. 1).

polifonía irónica. Hemos tenido en cuenta, en segundo lugar, la ubicación del texto en la obra. Acabamos de comentar que la identificación del discurso irónico como tal requiere de un cierto proceso de formación predispuesto por la novela; así, el extraño narrador homodiegético, compañero de escuela de Charles, despliega al inicio una ironía burda –nos movemos en el ámbito del tropo palmario– que encamina al lector a buscar, en las sutilezas posteriores del narrador heterodiegético, la pervivencia de un estilo “cómic” por el que los personajes son ridiculizados. Pero, al mismo tiempo, esta cruda ironía inicial es un elemento de ambigüedad que actúa en contra de la permanencia de este estilo, para así conformar magistralmente el discurso irónico, que no puede reducirse a la negación jocosa de uno u otro personaje. Porque la perspectiva esquemática que aporta este primer narrador –con una presunción de autoridad en el horizonte de expectativas del lector– tiene en común con la de Emma –persona-objeto luego del triángulo irónico– la negación de Charles. Al tematizar la lectura y presentar a Charles como contraimagen del lector, como antimodelo (González, 1997: 222), se refuerza esta convergencia que nos inclina a no ver una continuación del tono irrisorio y entender el inicio como una especie de prólogo; pero ello es también ambivalente, pues precisamente Emma se convertirá en el arquetipo de mala lectora, y este paralelismo nos induce a verla como objeto irónico. Y hemos de considerar que, en el fragmento, el relato no está suficientemente avanzado –quedan todavía algo lejos el inicio del amor con Léon y el adulterio con Rodolphe– como para que el lector pueda detectar intuitivamente, gracias a una visión de conjunto, la ironía que trasluce y que, no obstante, como veremos en el segundo apartado, adelanta estos acontecimientos. Sin embargo, el lector está advertido, debe sospechar. Posee elementos a favor y en contra de la interpretación irónica; de hecho, siempre será así, pero es particularmente cierto en el pasaje escogido. La transposición de narradores sirve también para poner de relieve un corolario lógico de la ironía en todas sus manifestaciones, y que es esencial para comprender la articulación del discurso irónico con su pluralidad de voces: la identificación entre el emisor (narrador) y el receptor (narratorio) de la ironía es siempre negativa. Consiste en una complicidad que se da por el reconocimiento por parte de ambos de la no validez del código simulado, y no en un acuerdo en la posición (si es que existe) que lleva al emisor a imitar ese código. Charles es presentado rápidamente –y esta perspectiva se mantendrá a lo largo del relato– como objeto irónico, pero el hecho de que Emma lo trate como tal no implica solidaridad alguna del lector con ella: no impide que pueda ocupar a su vez ese vértice del triángulo. De este modo, en *Madame Bovary* las perspectivas esquemáticas se solapan parcialmente, encadenándose en una multiplicidad que posibilita el *factio totius voluntatis* que postulaba Quintiliano, y que configura una novela que admite permanentemente el juicio irónico sin confirmación, inconcluso. Así, limitando el objeto de estudio, nos proponemos ser exhaustivos, abarcar, si no la totalidad, el mayor número posible de fenómenos formales y semánticos en los que un lector podría apoyarse para

defender la existencia de un segundo sentido irónico, predispuesto por un texto que se sabotea constantemente a sí mismo –se advierte aquí la necesidad de dar un marco teórico a nuestros planteamientos desde la estética de la recepción.

Una última precisión terminológica. Al tratar de discriminar las distintas voces superpuestas surge la dicotomía entre “discurso romántico” y “discurso realista”. No nos estamos refiriendo más que al hecho de que Flaubert emplea recursos de una tradición literaria –la romántica– para subvertirlos irónicamente, y al producto de este desplazamiento, a la “hidden reality” de Culler, lo denominamos “discurso realista”. Es solo uno de los ejes de articulación de los distintos códigos que contiene la novela, algunos más próximos que otros a ciertas nociones culturales tipificadas como “románticas”; y es ese el valor que le damos. El eje discurso romántico-discurso realista es útil por cuanto, a diferencia de otros ejes menos inclusivos, como pudieran ser el provinciano-cosmopolita, el burgués-aristocrático, el religioso-ateo o el que forman baja y alta cultura, es transversal: en el contexto de la obra, la oposición entre “romántico” y “realista” integra todas estas otras dicotomías. No obstante, sería un error pensar en *Madame Bovary* como una mera parodia del romanticismo y en el “discurso realista” como una fórmula literaria asentada, nítidamente delimitada y opuesta a la romántica. Si intentamos extender estas nociones a marbetes históricos, resultan problemáticas y paradójicas: Michel Tournier (1981: 160), por ejemplo, “acusa” a Flaubert de romántico, y no podemos obviar que la poética de Schlegel, redefiniendo la ironía como camino para el desbordamiento pasional del yo (Preminger & Brogan, 1993: 634), es un referente para la primera oleada de escritores románticos cuyo estilo es precisamente objeto de ironía en Flaubert. Conceptualmente, también la noción de realismo conduce a equívocos. Uno de los rasgos del discurso irónico es, como veremos con más detenimiento, “a discrepancy between novelistic sign and novelistic function” (Culler, 1985: 206) que causa el efecto opuesto al “effet de réel” de Barthes (1968: 88): no connotar, *significar*, lo real, sino, denotándolo de nuevo, producir un distanciamiento, cincelar la ventana del conocido símil de Ortega y Gasset para torlarla menos transparente⁴.

1. Análisis del texto

Nabokov (2009: 205) identifica lo que él mismo denomina “superposición de capas” como uno de los principios constructores de *Madame Bovary*: “la imagen se desarrolla estrato por estrato”. Parecería una obviedad derivada de la secuencialidad intrínseca del lenguaje. Nos estamos refiriendo, sin embargo, al carácter sumamente

⁴ Las relaciones entre discurso irónico y realismo son hartamente complejas. El distanciamiento y la fijación en el medio artístico –el lenguaje– tampoco deben llevarnos al polo opuesto: como subraya Hamon (1996: 65), “le discours ironique n’est pas un discours *irréaliste* ou *non-réaliste*, déconnecté de toute référence ou de tout désir de dire le réel. Simplement il le dira de *biais*, en dehors de tout pacte de croyance fort et autoritaire”.

musical y cinematográfico de la escritura de Flaubert: los motivos reaparecen melódicamente y las escenas nos son descritas como desde detrás de una cámara, fijando nuestra atención en el conjunto y luego en ciertos detalles que van acumulando significados. El fragmento que vamos a analizar aquí no es ninguna excepción: se nos introduce en un emplazamiento determinado y allí se desarrollan las imágenes una tras otra. Aunque de ello no hemos de deducir que toda descripción obedezca a un escrupuloso plan en el que –como sí sucede en el caso de la *casquette* o del pastel de boda– existan segundos significados que se agreguen de forma armónica tras la contradicción aparente presentada en primer término: la conocida obsesión por el ritmo es una obsesión por el lenguaje en su materialidad, por el *verbum*, que convive con una especie de desidia por lo relatado, por la *res*. El resultado: una prosa, como subraya Genette (1966: 241), que “laisse tomber et retomber la phrase, de tout son poids, sur l’opaque consistance de quelque détail inutile, arbitraire, imprévisible”. Construcciones diferentes –cálculo de sentidos ocultos en unos casos, “distracción” que se permite el novelista en otros– que producen el mismo efecto irónico: los últimos estratos desmontan los primeros, ya sea porque articulan cuidadosamente otro discurso o porque, en su inconexión, revelan cierto desinterés por parte de la voz narrativa.

El fragmento es completamente anodino desde el punto de vista factual. En términos de peripecia aristotélica no contiene ningún elemento del que pueda inferirse una salida de la desdicha o algún conflicto en particular: no sucede nada. Si hubiéramos de resumirlo sin profundizar en su sustrato psicológico, diríamos simplemente que Emma pasea con su galguita y se lamenta a causa de su matrimonio; presenta, pues, cierto cierre temático –los pensamientos de Emma a raíz del paseo– que justifica un análisis específico. No obstante, si pensamos como Flaubert (carta a Louise Colet de 15 de enero de 1853) que “les *idées* sont des faits”, es increíblemente rico. Pero no son necesariamente ideas “buenas”, ya que tienen su origen en el sentimentalismo de Emma. Y sin embargo, en su engarzamiento dan como resultado una cadencia que, sin hacer que nos alineemos como lectores en el lirismo melifluo, es, como aspiraba Flaubert, poética. Como veremos, no es del todo exacto afirmar que estamos ante una pausa del relato: lo que sucede es que el texto, tomando a la galguita como correlato de Madame Bovary, progresa “dans l’épaisseur symbolique de l’objet” (Duchet, 1983: 20).

“Elle” referido a Emma presenta catorce ocurrencias, tres de ellas a principio de párrafo –de hecho, el único párrafo que no arranca con el pronombre lo hace con “un garde-chasse”, lo que establece una relación entre este y Emma. Paradójicamente, mediante el uso de la tercera persona nos acercamos más al personaje, que en este momento está reivindicándose: el texto mimetiza su sentir, y no en vano todo el episodio se narra focalizado en Emma mediante el empleo del estilo indirecto libre. El tiempo verbal que dirige el fragmento –y el conjunto de la novela– es el imperfecto, con el que se consiguen dos propósitos: la repetición (el tedio actual de Emma) y la

dilatación (la evocación de su pasado escolar); sensaciones en cierto modo antagónicas se encuentran imbricadas al ser plasmadas por medio de un mismo recurso.

El primer párrafo está constituido por una única frase que, aunque resulte fluida y natural, es extraña, y merece que nos detengamos en ella. El objetivo es comunicarnos que Emma pasea –en este imperfecto que nos deja suspendidos sin saber exactamente cuándo ni con qué frecuencia– a una galguita, regalo de un paciente de su marido, pues se aburre en su domicilio en Tostes. Esta sería la ordenación más lógica o usual de la información. Sin embargo, la frase arranca con “Un garde-chasse” indefinido –un primer síntoma de la fantasía que seguirá– que da a “Madame” –y no al matrimonio– “une *petite levrette d’Italie*”. Esta doble caracterización inicial de la galguita, con la aliteración de la “t”, ya debe advertirnos de su importancia; el que sea “petite” la vincula directamente a Emma y a sus delirios de grandeza, y el que sea italiana, a la posibilidad de aventura –enlazando así con el íncipit del siguiente capítulo, ambientado en la mansión de estilo italiano. Se trata de un ejemplo meridiano de la concurrencia de voces discordantes: en el discurso romántico de Emma, la referencia a Italia dota al animal de cierta elegancia al desligarlo del mundo de Tostes; pero la aliteración, al tiempo que destaca el sintagma e indica esta connotación, en el mismo movimiento de acentuación, lo vulgariza –por simple exageración, por imitación burlesca– dentro del discurso realista. La dilogía sirve de transición al discurso indirecto libre, marcado por la acotación “car elle sortait quelquefois”, que se sitúa en la línea de la autoreivindicación de la que hablábamos más arriba: es una justificación –innecesaria– que emula un proceso mental; seguimos los pensamientos de Emma, asistimos a la explicación que se da a sí misma casi como si necesitara de un oyente, y se nos revela así su discurso como apariencia, sin validez. Lo inequívoco de la acotación nos prepara para detectar un tono hiperbólico y exaltado, tratándose de algo tan trivial como unos paseos, en el siguiente par de razones que se aducen: para estar sola “*un instant*” y no ver más el jardín⁵. La configuración paratáctica de estas dos cláusulas, y el hecho de que cierren un párrafo que se ha iniciado con el guarda rural, nos imponen una asociación entre “*l’éternel jardin avec la route poudreuse*” y Charles: estar sola –es decir, sin su marido– y no ver el jardín son equivalentes; y la analogía por oposición entre el guarda y Charles da una estructura circular al párrafo, con “elle” en medio. Esta lectura puede apoyarse en una construcción similar más evidente en el mismo fragmento: el ensueño se inicia con el guarda y termina con el profesor de música, siendo estas dos las únicas figuras humanas del texto –aparte de las compañeras de colegio–, paralelismo que establece una relación que en este otro caso sí funciona por similitud. Además, Emma no quiere tener el jardín “*sous les yeux*”, lo que denota una superioridad respecto a Charles que encaja en su imaginario; y la conjunción “avec” –en vez de “et”, lo que daría lugar a una corta enumeración en favor

⁵ Siempre que no digamos lo contrario, todas las cursivas en las citas de *Madame Bovary* son nuestras.

de la sensación de tedio— conlleva una unidad de imagen que facilita su identificación con Charles. Finalmente, la importancia del guarda rural se ve acentuada por el hecho de que se mencione su enfermedad, también significativa en sí misma: “une fluxion de poitrine”, donde el pecho actúa como catacresis romántica del amor. Podríamos ver en la aliteración “elle la *prenait pour se promener*” una recuperación de “*poitrine*” que reforzaría el mensaje del conjunto del fragmento: el paseo físico como correlato del vagabundear del corazón de Emma⁶.

El siguiente párrafo nos sitúa definitivamente; podría constituir uno solo con el anterior, pero su separación, aparte de explicitarnos el proceder de Flaubert por capas, añade cierta tensión dramática donde no la habría⁷ y marca la interrupción del discurso indirecto libre —al menos en su expresión más manifiesta. No obstante, hay que señalar que el “*pavillon abandonné*” es de dudosa atribución, pues parece seguir con el discurso romántico mencionado, que no obstante descarrila en la subordinada “vulgar” “*qui fait l’angle du mur, du côté des champs*”, que constituye una muestra del discurso realista del narrador —lo que formalmente se aprecia en el cambio de tiempo verbal⁸. Al margen de la adscripción que se profese al conjunto de las propuestas de Riffaterre, resulta muy adecuada, en relación a esta descripción geográfica triplemente prolongada (“*près du*”, “*qui fait*”, “*du côté*”), la noción de microcontexto⁹. Nos referimos, concretamente, al segundo tipo, percibido en relación a un modelo dado por el texto (1976: 90). Dentro del procedimiento iniciado con la preposición “*car*” (macrocontexto), tenemos una secuencia (microcontexto) en la que un sustantivo adjetivado según la percepción de Emma (“*jardin*”) es seguido por otro (“*route*”); ello destaca la siguiente frase (contraste), en que “*pavillon*” es seguido por un verbo en presente, que advierte de la ruptura, y por dos detalles prosaicos sin adjetivar. Así,

⁶ Incluso podríamos establecer un paralelismo con “*Puis ses idées peu à peu se fixaient*”, donde se da la otra acumulación del sonido [p] en el fragmento. Podríamos ver así la conclusión de un movimiento que encerraría lo que está sucediendo en ese momento de la narración: la ascensión de Emma, después de vagar mentalmente, de su fracaso conyugal. Las “*idées*” que quedan fijadas son entonces las relativas a Charles.

⁷ A propósito de este efecto, que Flaubert persigue a lo largo de toda la novela y que es sin duda uno de sus mayores logros, Auerbach (1950: 460) comenta: “No ocurre nada, pero esta nada se ha convertido en algo pesado, agobiante, amenazador”.

⁸ Proust (1971: 591) ve en estos empleos puntuales del presente “*un redressement*”, ya que el presente “*met un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*”. Se trata de una intuición de algo que Genette, como veremos, elucidará más claramente. Pues lo que Proust denomina —en sintonía con la *Recherche*— “*réalité plus durable*”, esta voz inconexa que Flaubert deja aparecer, bien puede corresponder a “*souvenirs de son enfance*” (Genette, 1966: 239).

⁹ Dicha noción es especialmente pertinente puesto que da cuenta de que la “norma” instaurada que se quebranta es el patrón romántico, el cual, en cambio, nos podría parecer más transgresor con respecto a un supuesto patrón lingüístico ideal (grado cero) que el discurso realista, pretendidamente más “neutro”. La desviación se encuentra paradójicamente en aquello que parecería más cercano al uso común de la lengua.

a partir de esta sutileza, de este *zoom out* que queda en la escritura como residuo, como “trace involontaire, presque imperceptible, d’ennui, d’indifférence, d’inattention” (Genette, 1966: 243), vislumbramos otro discurso; se nos conduce a un punto de vista dado, a un plano general desde el que Emma y el pabellón se nos antojan pequeños, irónicos. Estos mecanismos discursivos no son incompatibles con el uso del tropo de palabra: así, no es descabellado ver *banal* en “Banneville”. Emma va *hasta* el hayedo; la preposición “jusqu’à” es indicativa del momento emocional en que se encuentra: en el borde del bosque, asociado en su sentimentalismo con la sexualidad; y, efectivamente, será en un bosque donde consumará más adelante su adulterio con Rodolphe, “ironie au second degré”, como comenta Morier (1989: 586) en el ejemplo análogo de Homais y su consecución de la ansiada cruz. También Charles, cuando estudia, fantasea con un hayedo; sin embargo, la suya es una ensoñación mucho más inocente y por la vía del olfato¹⁰. En nuestro fragmento, en cambio, se apela –aunque no sea en referencia al hayedo sí hay equivalencia lingüística– al sentido del tacto, y de una forma un tanto siniestra: “de longs roseaux à feuilles coupantes”, que en clave psicoanalítica serían un símbolo fálico y la expresión de un deseo masoquista¹¹. Se da una intensidad que resulta acentuada por el uso del presente (“il y a”) a principio de oración y por el vocablo “saut-de-loup”, que enlaza semánticamente con “levrette”, lo cual refuerza la lectura en términos sexuales, al tiempo que espacialmente reemplaza (es un foso, está también por debajo) al jardín de Tostes. Como vemos, este segundo empleo del presente no responde, como en el caso de “qui fait”, a una “distracción” del narrador que lo lleva a tomar en exclusiva las riendas de la escritura acallando a Emma. Prosigue el efecto de distanciamiento del primero, pero por una razón opuesta: nos sumerge en la ensoñación del personaje. Como señala Genette (1966: 238), en Flaubert “un seul mot suffit à nous projeter de l’espace de l’action [...] dans celui de la fascination ou de la rêverie”.

¹⁰ “Qu’il devait faire bon là-bas ! Quelle fraîcheur sous la hêtrée ! Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu’à lui” (577). Unas líneas más abajo del fragmento que estamos analizando se combinan ambas reacciones en un paralelismo en el que Emma se presenta como un personaje de mayor sensibilidad, pues ella sí percibe los olores. Además, el paisaje no solo es descrito más extensamente, sino con pretensiones artísticas que merecerían otro análisis. No obstante, en una caída de párrafo irónica, lo que Charles no llega a sentir no es suficiente para Emma –es de hecho desapacible–: “Il arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer qui, roulant d’un bond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient, jusqu’au loin dans les champs, une fraîcheur salée. Les joncs sifflaient à ras de terre, et les feuilles des hêtres bruissaient en un frisson rapide, tandis que les cimes, se balançant toujours, continuaient leur grand murmure. Emma serrait son châle contre ses épaules et se levait” (589).

¹¹ Como apunta Starobinsky (1983: 48) en otro caso, “ce n’est pas la première fois, dans le récit, qu’Emma est figurée, dans le geste d’un contact avec son propre corps, suscitant ou s’efforçant de modifier elle-même sa sensibilité”.

El tercer párrafo contiene dos movimientos: un retrato del lugar concreto donde Emma se detiene, en las dos primeras frases, y una comparación explícita de su pensamiento con la galguita en las dos últimas, lo que acaba dando pie a la pregunta retórica en estilo directo. De este modo, tenemos primeramente una descripción sórdida, pero no desprovista de cierta comicidad, que emana tedio y monotonía, y que connota a Charles; el texto incide así en la representación del aburrimiento que supone la vida conyugal de Emma a través del campo semántico de la vegetación, contrapuesto de nuevo seguidamente con el campo semántico de la animalidad. Lo cómico de este párrafo estriba en que, como acabamos de ver en la ensoñación propiciada por el “saut-de-loup” y como queda tematizado en la conocida escena del espejo (capítulo 9 de la 2ª parte), el personaje “no se ve mirándose (como lo ve Flaubert)” (Kundera, 2009: 113)¹², lo que la lleva a proyectarse de forma inconsciente. Hablaremos de diálogos cuando estas prosopopeyas no únicamente activen sentidos en el discurso de Emma sino que se inscriban además en una lógica que, “denunciando” estas proyecciones o pervirtiéndolas de algún modo, revelen otro discurso que ironiza sobre el personaje.

“*Les digitales et les ravenelles*” contrastan en su insignificancia con los ya comentados juncos. Al destacarse lingüísticamente por la repetición de “les” y por el breve isocolon que constituyen, percibimos en este segmento una desproporción irónica y una mimetización del discurso romántico. Además, el hecho de que se aluda a *dos* tipos de flores contribuye de por sí a configurar este otro discurso realista mediante el cual el romántico se ve reducido a una nimia apariencia: obedece a una verdadera obsesión por la duplicidad de los objetos, que precisamente por esta característica reciben connotaciones de “*bêtise lancinante*” (Duchet, 1983: 28). ¿Por qué podemos ver este “*tic d’écriture*” en algo aparentemente tan gratuito, de tan poco peso textual, como es una corta descripción paisajística? Porque, siguiendo de nuevo a Duchet, el hecho de que Flaubert odie todo cuanto evoca “*les marques doubles*” se refleja particularmente en la gran cantidad de zapatos que aparecen a lo largo de la novela –los del fragmento incluidos–, pues son un objeto que contiene necesariamente esta idea de repetición, incluso si se hace referencia a un único par. Así, se establece un paralelismo con los “*souliers de prunelle*” de las últimas líneas del fragmento, que potencia el estilema al tiempo que desbarata aún más el discurso de Emma, volviéndolo incoherente: en la primera ocurrencia, el tedio que produce la duplicación coincide con el estado emocional del personaje, mientras que en la segunda se encuentra inscrito en una de las famosas estructuras ternarias decimonónicas (“*ses cheveux en tresse, sa*

¹² Kundera se refiere al espejo de *L’Éducation sentimentale* (“*Son visage s’offrait à lui [Frédéric] dans la glace. Il se trouva beau, et resta une minute à se regarder*”, 1964: t. II, 26), cuyo funcionamiento es, sin embargo, el mismo que el de *Madame Bovary* (“*Mais, en s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait*”, 629).

robe blanche, ses souliers de prunelle découverts”) que pretende realzar positivamente un recuerdo. “Les bouquets d’orties” remiten a las flores de las dos bodas y dan a entender, por tanto, que “les gros cailloux” son una nueva imagen de Charles. A continuación, se intuye una metáfora de índole sexual en las tres ventanas, cuyos postigos, *permanemmentement cerrados*, se pudren¹³; podríamos advertir asimismo un lejano contacto fonético –por la “r” inicial– entre “rouillées” y “roseaux” que haría de “les barres de fer” otro símbolo fálico. Evidentemente, no hay en toda esta retahíla ninguna contradicción lógica entre sentidos literales y figurados. Sin embargo, sí es posible reconocer un alto grado de ironía, y ello en un doble plano. Por una parte, la ironía es perceptible en la medida en que el texto es dilógico: simula una solidaridad con Emma, en una descripción en la que –según una cosmovisión prototípicamente romántica– la naturaleza parece amoldarse a sus sentimientos de hastío, para luego truncarla al mostrar en realidad un fastidio sexual del que el personaje no parece ser consciente –o al menos no lo es de que en realidad es ese fastidio (y no un hastío existencial más abstracto) lo que motiva la descripción. Por otra parte, detectamos la ironía en la medida en que se da una tensión o inadecuación entre el registro y el contenido implícito, por cuanto el primero es esteticista, y el segundo vulgar. Ironía negra, ciertamente, puesto que, como señala Duchet (1983: 40), “tout le cassé, tout le pourri, [...] signifient ensemble la boiterie, la pourriture, la labilité du réel, et préfigurent le destin d’Emma”. La caída de la frase hacia este campo semántico abona pues el terreno para el ensueño que sigue, donde el trasfondo sexual es más explícito, y también más ridículas las imágenes en que se nos revela.

Como comenta Proust (1971: 589), la actividad general de las cosas y los animales “oblige à une grande variété de verbes” que nos plantea un problema recurrente al tratar de escindir rígidamente, dogmáticamente, discurso romántico y discurso realista: ¿esta multiplicidad de verbos (en el texto, *vagabonder, faire, japper, donner la chasse y mordre*) es quizás una exageración para hacer mofa del primero, o bien corresponde al despliegue de la riqueza léxica del segundo? En este caso parece claro, por el carácter mediocre de las imágenes y por estar el texto cabalmente focalizado en Emma, que los verbos traducen su paroxismo emocional. Crean una gradación ascendiente –“jappait”, “donnait la chasse” (término que enlaza con el personaje del guarda), “mordillait”– en la que la galguita se encuentra cada vez más cerca de los objetos que persigue, y que funciona por tanto como correlato del deseo en aumento de Emma, si bien siempre en términos inconcretos de frustración o insatisfacción. El principio del último párrafo nos da una clave interpretativa que conduce a la misma

¹³ Cirlot (1992: 458) afirma en este sentido que, “por constituer un agujero”, la ventana “expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza”. Por otro lado, es también una constante en *Madame Bovary* la fijación por el número tres vinculado con los deseos adúlteros.

lectura cuando reaparece la palabra *hasard*¹⁴, esta vez en relación a los posibles –y mejores– maridos que no ha conocido Emma, equiparándola por tanto irónicamente con la galguita¹⁵. Así, esta sucesión, que por otro lado parece poder prolongarse indefinidamente, connota el fondo de su naturaleza: su insaciabilidad (Robert, 1982: 99). No obstante, a pesar de la “profondeur de la durée” (Poulet, 1972: 354) que se inaugura desde el momento en que la galguita “fait des *cercles*” y de que en esta suspensión temporal la serie parece inacabable, el último término que la constituye –el único objetivo que la mascota alcanza– no se refiere a un insecto sino a una flor. De este modo, se produce un retorno al campo semántico vegetal al tiempo que se refuerza el paralelismo entre Emma y la galguita: las amapolas están “sur le bord d’une pièce de blé”, lugar lindero que conecta con el “jusqu’à” anterior y, sobre todo, completa el vínculo con la acción del personaje en la siguiente oración, incluso fonética y ortográficamente (“bord”-“bout”). Además, la expresión que nos refiere la posición de Emma –tras el “jusqu’à” no teníamos ningún otro indicador de localización– contiene precisamente el nombre de la planta que está “destruyendo” (de la misma forma que la galguita mordisquea las amapolas): “assise sur le *gazon*”, vocablo este último que se emplea también en la escena del coche de punto, y bajo el cual bien podría esconderse, en ese otro caso, *orgasme*¹⁶. Esta expresión conlleva, al igual que el “jusqu’à”, una visión exterior sobre Emma que provoca un distanciamiento encauzado, aquí también, por una subordinada: “qu’elle fouillait à *petits coups* avec le *bout* de son ombrelle”. Si bien es más complicado aplicar aquí la noción de microcontexto –puesto que no contamos con ningún sintagma claramente no desviado estilísticamente– y tampoco disponemos de ningún verbo en presente que interrumpa el relato, sí se da el mismo efecto cinematográfico de cambio de escala, como si un plano detalle fuera cortado a plano general, lo que sigue siendo de gran importancia para reconocer la coexistencia de dos discursos articulados irónicamente. A diferencia de las dilogías previas, las subordinadas nos presentan límpidamente otra voz, en el sentido de que no está mezclada con el discurso romántico predominante; aunque mantengan una ilación gramatical con este, nos sustraen de segmentos textuales consagrados a la interioridad de los personajes reclamando nuestra atención acerca de algún detalle que difícilmente se acopla con lo anterior e invita así a buscar segundos senti-

¹⁴ Esta conexión es una prefiguración –pues aun estamos en Tostes– del hecho de que “el tema de los ensueños se enlaza con toda naturalidad al tema del engaño” (Nabokov, 2009: 219).

¹⁵ La ironía se desarrolla de forma muy similar a como lo hace en el pasaje que analiza Starobinski (1983: 45-48), aunque inversamente: en el caso que nos ocupa, el trayecto va de lo anónimo, lo animal, a la emoción, lo pretendidamente humano e individual.

¹⁶ “Le cocher s’essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la voiture en dehors des contre-allées, au bord de l’eau, près du *gazon*”. No nos parece casual que también se diga de “la voiture” que, “sans parti pris ni direction, au *hasard*, elle *vagabonda*” (657). El estrecho vínculo entre el paseo y otras formas de deambulación, por una parte, y, por otra, la circulación del deseo ha sido puesto de relieve por la crítica flaubertiana en numerosas ocasiones (véase Buchet Rogers, 1998).

dos. De este modo, el lector puede aprehender los sentimientos de un personaje tal y como son plasmados en la naturaleza pero, interrumpiendo este curso narrativo, algo inesperado en ella cobra fugazmente importancia y produce una suerte de extrañamiento: lo que podría parecer incuria narrativa es una forma de homogeneizar la diégesis, atendiendo a los protagonistas de la novela análogamente a como se puede prestar atención a su sombrilla o a un pabellón con una parcela de campo al lado. La ironía objetualiza los personajes y “deshincha” el relato; lo que queda, en definitiva, es el lenguaje, el estilo. Por ello, incluso si podemos recuperar significados irónicos en las subordinadas, como es el caso de la simetría entre “coquelicots” y “gazon” o de la prolongación de la temática sexual sugerida por los términos que hemos destacado en cursiva –los “petits coups” en el césped con “le bout” de la sombrilla insinúan cierta recreación erótica–, y, por lo tanto, dichas subordinadas no siempre son absolutamente “neutras”, es su efecto inmediato de distanciamiento lo que pone el foco en la lengua y nos induce a buscar estos significados ocultos en una relectura. El paso de “elle” a “Emma”, después de la subordinada, es otro indicador fácilmente identificable, pedagógico casi, del hiato discursivo que esta supone; como lo es, en el último párrafo, la rápida y marcada vuelta al discurso indirecto libre, en un ir y venir presente también tras la primera subordinada. No tan evidente es el particular empleo de la conjunción “et”, que en Flaubert no posee en absoluto, como supo ver Proust (1971: 591), la finalidad que le asigna la gramática, sino que “marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau”. Como con la subordinación, Flaubert subvierte su funcionamiento común, forzando así –aunque el fenómeno de extrañamiento no esté aquí tan presente– un detenimiento del lector en la palabra, una mayor concentración en la ventana de Ortega y Gasset; no se trata propiamente de una señal irónica, pero el lector avezado puede reconocer el uso particular de esta conjunción como una recurrencia estilística que no se enmarca en la imitación de un código ajeno, convirtiéndose en consecuencia en un dispositivo que potenciaría la solidaridad entre emisor y receptor de la ironía en el esquema de Warning, en una herramienta que permitiría hipotéticamente reconstruir la ordenación del texto, con sus fragmentos irónicos y no irónicos.

El último párrafo prosigue con las fantasías y evocaciones: en una digresión laxa propia de la conciencia pasamos de los maridos que podría haber tenido Emma a los que tienen ahora –imagina– sus antiguas compañeras, para terminar en los días en que iba con ellas al colegio. De hecho, como puntualiza el narrador, no se los imagina: *intenta* imaginárselos. “Cherchait”, aparte de introducir –y sabotear– el discurso indirecto libre, tiene, al igual que “hasard” pero en orden inverso –creando una simetría formal perfecta–, una reaparición con la que se connota un objeto: las “couronnes” de la adolescencia que recuerda Emma son motivadas también por su frustración amorosa. Así, esta primera frase se despliega en las dos direcciones del texto, contribuyendo de este modo a homogeneizarlo; por un lado, confirma con “hasard” el co-

rrelato de la galguita (los objetos que esta persigue corresponden a objetos de deseo que faltan a Emma), y, por otro, prepara con “couronnes” una lectura idéntica para el recuerdo que sigue: las coronas que sube a recoger Emma son un reflejo de los maridos que busca desde el presente. Los modalizadores “en effet” y “sans doute” actúan como el “car” de la primera frase: Emma se da la razón y se justifica a sí misma. Se trata de operadores enunciativos de afirmación que suelen funcionar como señales irónicas mediante las cuales el locutor exagera su discurso para dar a entender que su verdadera postura es la contraria de la que literalmente verbaliza (Morier, 1989: 608–609); sin embargo, sería difícil sostener que Emma piensa, en el fondo, que ninguno de los maridos posee cualidades positivas, y en todo caso su posición al respecto tendría escasa importancia en el entramado discursivo. Si estos marcadores pueden ser signos de alarma para detectar la ironía, también son –y no casualmente– indicios del discurso indirecto libre. Este procedimiento narrativo sí lo reconocemos fácilmente en ellos: imitan un curso de pensamiento, implican por tanto desentendimiento por parte del narrador, además de la simulación de un código; si se teje con él otro que lo anule –no necesariamente por contradicción–, no cabe duda de que estaremos ante una enunciación irónica. De este modo, el hecho de que, apoyándonos en la pragmática, podamos enjuiciar determinados segmentos como portadores de ironía, desentrañando un sentido opuesto al aparente, no hace más que ahondar en la desautorización del discurso simulado, en una especie de ironía involuntaria por parte del personaje que debemos situar en este marco más general. Lo que importa es que se produzca la descalificación de este discurso textualmente; los vectores de sentido son secundarios y resultan, de hecho, desdibujados: si entendiéramos que Emma tiene la voluntad de ser irónica, entonces veríamos que su argumentación falla a partir de la pregunta retórica; y si entendiéramos, al contrario, que es el narrador quien no cree en la buena suerte de las compañeras del convento, lo relevante es que con ello cuestiona a un personaje que, para explorar su situación, deriva en improbables comparaciones y en dudosas fabulaciones que asume con total certeza. Tanto es así que, más allá de su tono hiperbólico, en realidad no disponemos de elementos textuales que nos permitan refutarlas, como si el narrador no quisiera molestarse en esta cuestión menor y disparatada; en términos de Hamon (1996: 29 y 69), estamos ante una ironía sintagmática, basada en una desproporción en el hilo discursivo, y no ante una ironía paradigmática, puesto que no se dan realmente permutaciones en una jerarquía de valores u opiniones. Si hemos realizado esta breve digresión teórica es porque la noción de “asunto menor” puede extenderse a *Madame Bovary* en su totalidad. Se comprende, pues, que en muchas ocasiones la desacreditación de los discursos no se produce atacando sus contenidos desde un punto de vista superior, sino desarticulándolos *en su misma exposición*; el hecho de que no contemos con una perspectiva contraria es muchas veces más irónico que si la hubiera, pues denota un rechazo de raíz. Es en esta base lingüística donde se sitúa la enumeración “beau, spirituel, distingué, atti-

rant”, adjetivos que connotan, respectivamente, idealismo, mística, refinamiento y sexualidad, en una heterogeneidad que hace imposible la síntesis y socava el sentido del conjunto¹⁷.

Lo primero a lo que recurre Emma como respuesta a sus conjeturas sobre estas vidas distintas, que por otro lado da por seguro, es un lugar común vago: “À la ville”, sintagma que recupera “à la hêtraie de Banneville”; en tan solo unas pocas líneas, que suponen el fin de sus esperanzas conyugales, nos son presentados los dos espacios donde discurrirán sus futuros adulterios: el bosque y la ciudad. El ensueño urbano sólo cuenta empero con esta única oración en la que se aprecia una percepción paroxística creciente en forma de sinestesia (“bruit”, “bourdonnement”, “clar-tés”) que ya de por sí resulta irónica, pero en la que además todos los elementos son prolépticos en un orden inverso, como si el relato insinuara en su avance sintagmático una disminución progresiva en la intensidad de los placeres adúlteros de Emma: “rués” remite a la escena del coche de punto (capítulo 1 de la 3ª parte), “théâtres”, a la ópera en que reencuentra a Léon (capítulo 15 de la 2ª parte), y “bal”, al episodio situado en la mansión del marqués de la Vaubyessard (capítulo 8 de la 1ª parte) –en relación metonímica con Rodolphe, al menos en el imaginario de Emma. La evocación que emprende de su propia adolescencia es mucho más larga que la de la supuesta contemporaneidad de sus compañeras en la ciudad, la cual se ve interrumpida rápidamente por “mais elle”, en un síntoma de la egolatría y el narcisismo ya comentados. Ello da pie a otra comparación explícita, aparte de la formulada entre pensamiento y galguita, que debe examinarse atentamente: su vida, fría “comme un grenier”. Conecta con “les volets toujours clos s’égrenaient” no solo fonéticamente, sino también a un nivel plástico y simbólico, pues, aunque no sepamos si los postigos pertenecen a un desván, ambas descripciones vehiculan la frustración de Emma. La buhardilla de edificios identificados con personas –como es el caso– se suele vincular en clave psicoanalítica con la imaginación (Cirlot, 1992: 87). Teniendo en cuenta esta asociación, estamos ante un caso en el que el sentimentalismo y el discurso realista se desarrollan simultáneamente: Emma piensa vagamente en un desván, formando una imagen que sirve para mostrarnos en este otro marco significativo –y no únicamente por la exageración del personaje– que posee una imaginación desmedida¹⁸. No obstante, si debemos recurrir a esta clase de simbolismo para desvelar un sentido doble, irónico, es porque, a diferencia de la comparación de la “pensée” con la galguita –con un referente externo–, aquí estamos plenamente sumergidos en el torrente dis-

¹⁷ Como apunta sutilmente Robert (1982: 99, nota 1), “Chez elle le désir mondain et le désir mystique de l’infini veulent toujours s’accomplir ensemble, ce qui les conduit à s’annuler mutuellement”.

¹⁸ Ventana y desván son también los elementos arquitectónicos descritos en el primer intento de suicidio de Emma (capítulo 13 de la 2ª parte); en este episodio, que procede de modo análogo en el uso del mismo símil –señalando la imaginación exacerbada del personaje–, el choque entre los dos discursos es más acusado, lo que respalda nuestra interpretación.

cursivo del personaje, y es precisamente en la extrañez de la imagen y en su falta de sentido donde reside principalmente la ironía. Se trata de una de las numerosas “figures d’analogie inédites” (Amossy & Rosen, 1982: 72) en las que Flaubert parte de un cliché para, forzándolo y complicándolo hasta volverlo inidentificable, producir un ornato retórico vacío de contenido; con ello logra que el lector “retrouve les expressions toutes faites jusque dans les formulations «poétiques» qui sembleraient devoir viser à s’en dégager” (1982: 75). Se produce aquí, pues, un doble efecto de desautorización: por un lado, no es posible reconstruir el significado pretendidamente artístico de esta “lucarne”; pero, por otro, se reconoce en ella cierto “vague echoing” (Sperber & Wilson, 1981: 310) constitutivo de la ironía, de tal modo que, como ocurre con los marcadores de afirmación de los que hemos hablado más arriba, se percibe un uso involuntario de ella por parte del personaje. Cabe destacar cómo se despliega sintácticamente este procedimiento: tenemos una subordinada (“dont la lucarne est au nord”) que parece agotar el discurso de Emma, como si, movida por la exaltación, se encontrara sin palabras y buscara irreflexivamente en el fondo de figuras comunes que conoce, exponiendo la primera imagen que encuentra; ello produce, como en las dos subordinadas que hemos analizado (“près du pavillon abandonné *qui fait l’angle du mur*” y “assise sur le gazon, *qu’elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle*”), un efecto de distanciamiento –aunque esta tercera sea claramente atribuible al personaje y no al narrador. Al igual que en la primera subordinada, es pertinente la aplicación del microcontexto, aunque del primer tipo, “fundado sobre el código común al texto y al lector” (Riffaterre, 1976: 90): tras una comparación (la vida como un desván), es esperable que se mantenga el orden de lo simbólico, por lo que “la lucarne”, que solo puede llegar a ser una explicación empírica del frío, es un elemento de contraste. Con todo, a pesar de la arbitrariedad, del vacío de sentido producido esta vez por el extraño pensamiento asociativo de Emma y no por una “distracción” del narrador, el frío representa precisamente un último resquicio en el que podemos distinguir otra voz discursiva sin necesidad del vínculo psicoanalítico entre buhardilla e imaginación. Asociado a la monotonía de Tostes (Starobinski, 1983: 51), el frío es también en este caso el contrapunto al movimiento pasional de la frase anterior¹⁹: señala el fin de un recorrido emocional y sirve de transición al recuerdo del convento, no sin que el texto aluda antes a esta “araignée silencieuse”, que duplica y exagera aún más este proceso de reciclaje del cliché.

Recuerdo idealizado, que conforma así “un passé d’existences vécués ou d’existences rêvées” (Poulet, 1972: 358), y cuya dudosa credibilidad se basa, paradójicamente, en un afán detallista, en el “excès de présence matérielle” (Genette, 1966: 227) que nos anticipaban ya “lucarne” y “araignée”: del mismo modo que Emma, en

¹⁹ Como indica Starobinski (1983: 57, en cursiva en el original), las sensaciones de frío “sont réservées aux situations de retour; l’association du froid avec la fin d’un itinéraire marque admirablement le sens du mouvement de dégradation calorique: on va vers le froid”.

sus ínfulas poéticas, colma la descripción de sus sentimientos con una multitud de elementos concretos, rellena su (también inventado) recuerdo con mosaicos naturalistas. Al igual que en la fugaz digresión del narrador a raíz del “pavillon”, se produce aquí una nivelación absoluta del texto, que pasa del presente de la galguita a la fabulación a partir de “la ville” y a este probablemente soñado pasado “sans changement de registre narratif et sans discontinuité substantielle” (*ibid.*). Porque, y este orden de prioridades es profundamente irónico al maquillar un desprecio de fondo por lo tratado, lo importante es el lenguaje: los sentidos que participan en el tratamiento del tema, las descripciones, los personajes y sus evocaciones son relegados a un segundo plano. Dicho lo cual, podemos distinguir grados de implicación del narrador en el texto: el recuerdo, claramente en discurso indirecto libre, se encontraría en este sentido en un punto medio entre el delirio a propósito de las compañeras del convento y la descripción del entorno o de las acciones de la mascota. Ya hemos mencionado la connotación de “couronnes”, que establece una irónica tensión entre el sentido aparente, subrayado por “petites” (y referido por tanto a un objeto anecdótico, ingenuo, infantil), y el implícito, relativo a los fantasiosos “événements non survenus” que le hubieran permitido conocer a otro marido. “Couronnes” forma además una serie con “compliments” y “calèches”, siendo los tres vocablos sustantivos empezados por “c”, situados a final de oración y con un valor implícito similar y entrelazado: de la superioridad que se confiere Emma a sí misma a su reconocimiento por parte de hipotéticos pretendientes y a la posibilidad de huida que ello implica –significativamente, *calèche* solo reaparece dos veces en toda la obra: en otra fantasía (capítulo 9 de la 1ª parte) y en sus planes de fuga con Rodolphe (capítulo 12 de la 2ª parte). También espacialmente se enfatiza la superioridad que se atribuye Emma a sí misma, y que contrasta de nuevo con la insignificancia que impregna lo descrito: “montait sur l’estrade” se sitúa en esta línea, y, en vez de *descendait* o *retournait*, tenemos un “regagnait sa place”, sumamente irónico, pues describe –y por tanto boicotea– las pretensiones del personaje en el propio texto. Nabokov (2009: 225), en una lista de las pasiones de Emma, apunta que “puede que estuviera loca perdida por el profesor de música, que aparece con su violín metido en el estuche”; no es baladí recalcar que este lleva el instrumento enfundado, pues nos movemos aun en la contención pueril de Tostes, donde el deseo de Emma, tímido y veleidoso, se desplaza en pocas frases de un guarda a un violinista, aunque en este caso sea la nada inocente resonancia entre “les portières” y “les volets” –que se deshacen en podredumbre, connotados sexualmente– la que prepara tal lectura en una nueva dilogía discursiva. El final del recuerdo, aunque siga sin presentar una ruptura de registro o de técnica, se subraya más que su inicio; así, a partir de la posibilidad de dicha perdida que implican las “calèches”, se suceden dos frases en que aparecen (algo cómicamente) personajes despidiéndose de Emma, como si efectivamente en el acto de recordar se hubiese transportado momentáneamente al pasado –lo cual refuerza de hecho la continuidad a la que nos

hemos referido. Pero, como señala Poulet (1972: 356), “à la fusion succède sans transition la déchirure”, en otro movimiento más de expansión y retraimiento que se añade a los que se dan a través del correlato de la galguita y de la ensoñación de la ciudad, en esta ocasión por medio de la analepsis. En los tres movimientos, el retorno es especialmente irónico: acto de remover la hierba (correlato de la galguita), frío en figuras retóricas sin sentido (ensoñación de la ciudad) y aparición teatral del profesor (analepsis). La repetición de “comme c’était loin”²⁰ incide en la ruptura –tan típicamente romántica, pues remite a la caída de un estado idílico–, al tiempo que da al texto una cadencia musical²¹. Además, los signos de exclamación, junto con las dos preguntas retóricas anteriores, son anuncios tipográficos de un discurso ingenuo asociado generalmente a Charles (Hamon, 1996: 85), pero que en esta fase inicial de la novela asume también Emma.

2. Del texto al cotexto

Como hemos apuntado, en un nivel local, a propósito del pabellón y de la hierba, la ironía radica en el punto de vista en su sentido más óptico y primitivo (lo cual no significa que la narratología no sea un marco conceptual adecuado para describirlo). Con ello queremos decir que la ironía es un fenómeno refractario a la teoría. Esta particular relación del enunciador con su enunciado puede estudiarse sintomáticamente, y con precisión, en los distintos niveles de la lengua, pero escapa a cualquier preceptiva fijada de antemano –especialmente a partir de la proliferación de voces que supone la novela decimonónica. Puede residir en una sutileza tan poco permeable a la caracterización lingüística como es la extrañeza que produce la contigüidad entre un tono ligeramente “sentimental” y la atención “neutra” a una tapia o a una sombrilla. Como sucede con el efecto Kuleshov en el cine, un mismo acto, objeto o personaje –con idéntico tratamiento formal– puede revestir la mayor seriedad o bien ser blanco de la ironía más corrosiva en función del discurso global en que se inscriba, discurso que fija la distancia afectiva desde la que aquel es observado. Ya hemos hecho alguna referencia indispensable a otras partes de la novela donde se retomaba un motivo que esclarecía una dilogía en el fragmento; no obstante, existen resonancias con un largo recorrido que resultan fundamentales puesto que, al ser reconocidas, posibilitan la adscripción del lector a un conjunto de significados semánticos del que los personajes no parecen conscientes, y, por lo tanto, propician su solidaridad con un discurso general que le aleja y lo separa –le hace tomar distancia– del relato. Por otro lado, es

²⁰ Expresión que Flaubert retoma literalmente de su novela anterior, *Novembre*, donde aparece también en la conclusión de un recuerdo (253).

²¹ Proust (1971: 595) comenta que Flaubert es el primero no solo en emancipar las analepsis “du parasitisme des anecdotes et des scories de l’histoire”, sino también en ponerles música, lo que se cumple casi literalmente en este caso, que por lo demás manifiesta la voluntad de señalar un nítido contraste con la monotonía del presente narrativo.

esta una de las concepciones usuales de la ironía entendida como un dispositivo situado más allá de la literatura, lo que Morier (1989: 595) denomina “ironie immanente ontologique”: una desproporción entre causas y consecuencias, una inversión inesperada, un fraude, en definitiva, de las expectativas levantadas. Así, a pesar de que la ironía requiera de un observador que recoja estos paralelismos –no habría sino novela–, la *intentio auctoris* no resulta relevante: “no es el texto el que ordena por sí mismo tales modificaciones de las esperas [...] las suscita el lector aunque es un objeto potencial de la obra” (Iser, 1989: 152). No vamos a discutir aquí la validez de este planteamiento aplicado a toda lectura; es innegable, sin embargo, que es pertinente para el juicio irónico, el cual puede realizarse incluso a costa de la obra, y más aún para la ironía moderna de *Madame Bovary*, que juega –como hemos comentado sucintamente en relación al cambio de narrador inicial– con los desplazamientos constantes de los roles y con la autoridad ambigua de las perspectivas²². Por ello, no buscaremos asideros para una interpretación regida por el principio de un sentido subyacente, hegemónico e inmutable, a la luz del cual podríamos atacar irónicamente los otros puntos de vista que despliega la novela²³. Expondremos en cambio una serie de *leitmotivs* que aparecen en el fragmento y que incitan, sin confirmarlo, al juicio irónico, sin que en este participen –como era ya el caso con el que hemos propuesto a raíz de las vidas de las compañeras de convento de Emma– la substitución de un sentido por otro. No obstante, cabe señalar el denominador común de la progresión fallida: las recurrencias parecen inscribirse en un mismo marco –lo que ayuda a detectarlas–, hasta que en el texto se da un giro radical. Flaubert fomenta así una tensión entre las partes de la novela que, al no desembocar en una resolución conclusiva, es una especie de huida, de declinación de responsabilidad: encasilla una parte importante del texto, mostrándola como un proceder mecánico, imitativo.

Empezando por el uso de “poitrine”, hay que subrayar que este vocablo activa efectivamente unos significados respecto a lo ya sucedido y lo que sucederá. No en vano, sobresale ya en la primera aparición de Emma: “Elle se pencha sur les sacs de blé” (nótese la analogía con las acciones de la galguita) y Charles, al intentar ayudarla torpemente, “sentit sa poitrine effleurer le dos de la jeune fille” (recordemos las connotaciones asociadas a los reinos vegetal y animal); en una rápida corrección del texto, se invierten las posiciones y Emma “le regarda *par-dessus* l’épaule, en lui tendant son

²² Para un modelo de los actores que participan en la ironía y su dinamismo en la novela moderna, véase Hamon (1996: 125).

²³ Champion (1992: 871) muestra la paradoja que supone la existencia misma de tal sentido: “ce que Flaubert veut critiquer dans Emma, c’est la poursuite d’une image d’elle-même conçue comme la perfection d’un idéal, mais il s’engage, pour cela, dans un système narratif qui exige à son tour l’élaboration d’une voix «absolue», capable de conquérir, de l’intérieur, la forteresse du personnage d’Emma”. En el último apartado nos detendremos en esta paradoja, considerándola no desde el polo de la creación sino desde el de la recepción.

nerf de *bœuf* (579). Rouault consuela a Charles por su condición de viudo comentando que siempre queda “un poids, là, sur la poitrine” (581); Emma le alivia y él es capaz de curar una enfermedad que afecta a ese órgano a un desconocido guarda, pero se la provoca en el plano emotivo a su mujer, quien a lo largo de toda la novela vincula la pasión amorosa con las palpitations del corazón. Por ello, la insistencia en esta parte del cuerpo en la descripción de su agonía²⁴ nos indica sardónicamente que estas reapariciones simbólicas pertenecen al discurso sentimentalista de Emma. Y si “poitrine” es hasta cierto punto una prefiguración de su muerte, la “route poudreuse”, al final del mismo párrafo en el fragmento, lo es de su entierro, y concretamente del epitafio ideado por Homais²⁵. De nuevo, la simetría opera del mismo modo²⁶: nos da instrumentos –más allá de los métodos locales analizados– para engastar estos vocablos y expresiones en el lenguaje de Emma, y de forma tan clara y cruel que puede afirmarse que el discurso realista se articula por mera contraposición.

El motivo de la ventana es una importante fuente de simbología reiterada a lo largo de la novela. Mencionemos para empezar su presencia en el cortejo –si es que podemos denominarlo así– de Emma, cuando Charles espera que se asome a la celosía abierta (582). Aparece también en sus lecturas de adolescencia, vinculado como en el fragmento a la imaginación y a la lamentación por algo vedado e inaccesible –temas románticos por antonomasia–, así como a su incapacidad de cruzar ciertos umbrales textuales: la verdadera écfrasis que es el grabado del libro se enmarca “derrière la balustrade d’un balcon”. Y, unas pocas líneas más abajo, siempre en relación con la contemplación del grabado y en un acusado paralelismo estructural con el pasaje analizado, hallamos uno de los orígenes de la imagen de la “lucarne”: “[des ladies anglaises à boucles blondes] contemplaient la lune, par la fenêtre entr’ouverte” (587). Por tanto, el lector está puesto en aviso: de forma muy natural, asocia el motivo de la ventana al tema del amor y, en consecuencia, si da otro paso y accede al discurso realista, ve fríamente lo exagerado del desasosiego de Emma y de sus ensueños a propósito de edificios abandonados. Edificios que son a la vez poéticos, en el imaginario de Emma, y desmitificados por los procedimientos autónomos que hemos comentado y por la mera repetición del mismo motivo en contextos distintos, que genera una suerte de automatización irónica que muestra que estamos ante la imitación de un lenguaje ajeno. El motivo vuelve a aparecer en la despedida de Léon en Yonville:

²⁴ “Charles lui entourait le corps de ses deux bras, et il le contemplait d’une manière effarée, suppliante, à demi pâmé contre sa poitrine”, “Emma, le menton contre sa poitrine, ouvrait démesurément les paupières” y, sobre todo, en el momento dramáticamente culminante: “sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement” (684).

²⁵ “*Sta viator, Amabilem conjugem calcas!*” (“Detente viajero, ¡caminas sobre el polvo de tu esposa bienamada!”) (691).

²⁶ Simetría que discurre en paralelo con la de mayor extensión que se establece entre la boda y la marcha fúnebre, que sin duda la amplifica.

en el exterior de la casa, rompiendo momentáneamente la unidad de perspectiva y con focalización interna en él, Léon cree ver a Emma tras la ventana aunque, como se nos dice en el siguiente párrafo, “Madame Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin” (615), lo que muestra, de nuevo, una connotación de hastío en lo vegetal. En la famosa escena de los comicios (capítulo 8 de la 3ª parte), Emma y Rodolphe se encuentran juntos tras la ventana, que los separa en principio de la *bêtise* de abajo, aunque el hecho de que su conversación discurra en paralelo y en sintonía con la de la feria disuelve su pretendida elevación. Con el empleo de este motivo, tanto en el episodio inicial con Charles como en el fragmento y en estos dos casos, Emma queda situada en una posición de altura. Superioridad que viene subrayada en el capítulo dedicado a la ópera²⁷, en el que lo primero que Emma recuerda de Léon es precisamente su despedida, “debout au bord de la fenêtre” (651); se deslegitima así un discurso en el que se reconocen, simultáneamente, el cliché y el recuerdo de una experiencia –vivida ya bajo el cliché. Por lo demás, este capítulo –que supone el único otro acontecimiento social de cierta elegancia aparte de la velada en la Vaubyessard– se hace particularmente eco del fragmento que hemos analizado, siendo ambos pasajes detonantes psíquicos de los respectivos adulterios. Funciona pues como un compendio de las imágenes románticas y expresiones destacadas que hemos visto. Algunas de ellas son menores: la doble mención en “elle aspira de toute sa *poitrine* l’odeur *poussiéreuse* des couloirs” (649); el “lustre” (649) que ilumina la sala, en el que, apoyándonos en su similitud fonética con “lucarne”, podríamos ver una imagen simétrica de la “araignée silencieuse”; el intento de Emma de imaginarse “cette *vie* retentissante, extraordinaire, splendide, et qu’elle aurait pu mener, cependant, si le *hasard* l’avait voulu” (651)²⁸; y el hecho de que a Charles le sea difícil “regagner sa place” (651) para decirle a su mujer que se ha cruzado con Léon. Otras, en cambio, son de mayor calado, como es el caso de la corona que lleva la protagonista de *Lucie de Lamermoor* (“Lucie s’avançait, à demi soutenue par ses femmes, une *couronne* d’oranger dans les cheveux”, 650).

La primera aparición textual de las coronas mencionadas en el fragmento es cuando Emma se las muestra a Charles guardadas en el armario (“Elle lui fit voir ses anciens cahiers de musique, les petits livres qu’on lui avait donnés en prix et les *couronnes* en feuilles de chêne, abandonnées dans un bas d’armoire”, 582) y le explica a continuación que va asiduamente al cementerio a dejar flores a su madre; sin embargo, la corona que forma parte del vestido de novia, con la cual Charles pide que sea enterrada (“Je veux qu’on l’enterre dans sa robe de nocces, avec des souliers blancs, une *couronne*”, 685), no cuenta con ninguna aparición previa, pues sólo sabemos de su

²⁷ “Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l’autre corridor, tandis qu’elle montait l’escalier des *premières*” (649, la cursiva es del original).

²⁸ Aunque el “hasard” se suela mencionar —generalmente de forma irónica— como un principio trascendental, solo en dos otras ocasiones aparece vinculado a los hombres que Emma no ha conocido (610 y 670).

existencia retrospectivamente, tras la muerte de Emma. La disimetría es clara: el texto elide un objeto importante en un episodio que relata extensamente (la boda) mientras que recalca su presencia en un pasado que solo aparece a modo de digresión (el convento); Charles solo puede coronar verdaderamente el cadáver de Emma, quien en vida –en la visión reduccionista que nos da la perspectiva global– concede más importancia a la conmemoración de su adolescencia que a la de su boda. Las dos otras coronas, que sí son vestidas, son la de Lucie –personaje que, si bien no es adúltero, renuncia a su amado a causa de una supuesta carta (como la de Rodolphe)– y las del ganado premiado en los comicios (“les animaux, triomphateurs indolents qui s'en retournaient à l'étable, une *couronne* verte entre les cornes”, 625). Podríamos afirmar que el motivo de la corona constituye una serie en la que el objeto se asocia irónicamente (por distintas razones: la desproporción de unos premios infantiles en los que además se introduce un valor sexual, la identificación exageradamente patética de Emma con Lucie y su equiparación con los animales) con la soberbia de Emma y el tema general del adulterio, y que este recorrido simbólico se ve truncado por la presencia retrospectiva de la muerte. No obstante, si bien la insistencia en el motivo genera un discurso que induce la visión irónica, la coherencia de este discurso es siempre construida por el lector sobre la base de diferentes perspectivas, con desplazamientos entre ellas y sin que ninguna tenga una autoridad preponderante sobre las otras: Charles idolatra a su esposa, pero solo la puede coronar una vez muerta, provocando además un grotesco vómito; Emma, que ni siquiera menciona la corona de su boda, se remonta constantemente a su adolescencia e intenta restablecer ese estado perdido, solo que mediante el adulterio; Rodolphe la ve como una mujer más de provincias y la seduce del mismo modo a como se premian los animales abajo, aunque él tampoco escape a esa mediocridad.

Acabamos de ver un motivo –la corona de la boda– que resulta más significativo por omisión que por inclusión: incita al lector a ser activo y a detectar, por un lado, el discurso de Emma, y, por otro, un discurso creado por la presencia repetida del objeto que, sin ser unívoco y no solo por contradicción de sentidos, invalida irónicamente el primero. Sucede algo similar con la “*ombrelle*” del fragmento. Estando Emma sentada, es de suponer que la sombrilla está cerrada, a diferencia de cuando, con los ojos de Charles, vemos cómo la abre (“Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son *ombrelle*, elle l'ouvrit”, 580). Más tarde, el texto también subraya la “*ombrelle déployée*” con que Emma, en el paseo con Léon, deshace las “*ravenelles*” (606). Hasta aquí estaríamos ante un *leitmotiv* simbólico que ayudaría a la interpretación de ciertos pasajes; pero contiene un reverso negro que, en tanto que se opone a esta primera asociación con el tema del amor, no puede resultar sino irónico –por no mencionar la ridiculez de la acción de destrozar las flores con la sombrilla. Efectivamente, en esta caminata con Léon se hace hincapié en “la cadence de leurs pas” (606), en el ritmo al que andan para ir juntos; y aparece la *mère Rollet*, la nodriza de Berthe, quien se que-

ja a Emma por las molestias que le ocasiona su hija. Todo ello establece un paralelismo por metonimia entre la sombrilla y la pierna postiza de Hippolyte²⁹. El fragmento obedece a este doble significado figurado –ensoñación romántica, realidad mórbida– por cuanto la “ombrelle” aparece inmediatamente después del amplio repertorio de movimientos de la galguita y posee, no obstante, una resonancia fonética en los “souliers de prunelle” que, vinculando la sombrilla y los zapatos con que Emma antes iba a recoger sus premios, prefigura la amputación.

Nabokov (2009: 218) comenta como la pérdida de la mascota en el viaje de Tostes a Yonville “simboliza el fin de los sueños benignamente románticos y elegíacos de Emma en Tostes, y el inicio de sensaciones más apasionadas en la Yonville fatal”. Este desarrollo del personaje se sustenta asimismo en otros dos símbolos del fragmento: los postigos de hierro y las mariposas amarillas. Ambos elementos reaparecen en la quema del ramo de novia, la escena final de la primera parte. Por un lado, tenemos el “fil de fer” y sobre todo “les fils d’archal” –los cuales no dejan de ser una transmutación del primero, y remiten, al igual que los postigos, a Charles– retorciéndose en el fuego, metáfora por antonomasia de la pasión. Por otro, las mariposas producto de la ceniza y, en consecuencia, ya no amarillas sino negras, salen por “la cheminée” (597) –vocablo situado al final del párrafo y que admite una lectura en clave sexual³⁰. La comparación del ramo con paja seca potencia aún más el vínculo entre los dos episodios, al remitir al “grenier” vacío y al campo de trigo.

La alusión al profesor de música nos retrotrae a la boda (capítulo 4 de la 1ª parte), en cuya comitiva hay otro violinista que va *por delante* de los novios, con el instrumento engalanado con cintas. Se describe cómo se detiene cuando piensa que no le oyen los miembros más rezagados, y toca entonces más fuerte; aparte del vínculo intertextual que podría establecerse con *El flautista de Hamelín*, publicado por los hermanos Grimm poco antes, este breve episodio se inserta en un juego de sonidos y canciones que se escuchan o se creen escuchar a lo largo de toda la obra. Así, en la velada en la Vaubyessard, tras la ensoñación del fragmento en que el violín está en su estuche, vuelve a aparecer la música³¹. Las clases son el pretexto de Emma para sostener su romance con Léon, y es justo en las idas y venidas de Rouen cuando aparece el ciego que la atormenta, que desencadena la alucinación final con que muere Emma (684). Si a lo largo de la novela –el fragmento tan solo constituye un ejemplo más– el

²⁹ También Duchet (1983: 39) señala este paralelismo, aunque por otras razones: en una relación triple con otro objeto (la fusta) construida alrededor del personaje de Lheureux.

³⁰ Lectura que, por supuesto, debería incorporar las mariposas blancas de la escena del coche de punto con Léon (capítulo 1 de la 3ª parte), que son también producto de la destrucción de un objeto (la carta de rechazo de Emma) y, en este caso sí, con una evidente carga sexual.

³¹ Algunas otras apariciones significativas de este tema las encontramos en el ya comentado capítulo 15 de la 2ª parte, dedicado a la ópera en que Emma coincide con Léon, y en el capítulo 3 de la 3ª, en el que canta para celebrar lo idílico de su relación con él.

texto ha venido insistiendo en la vinculación entre musicalidad y sensibilidad mezclada con pasión amorosa, este delirio final de la vida de Emma termina abruptamente con ello; esta discontinuidad nos da otro soporte que nos permite apreciar en lo anterior un discurso de los personajes que queda irrealizado y contradicho. Además, este último canto grotesco del ciego no es indefinido ni azaroso: se nos transcribe la letra, y podemos identificar en ella algunos de los símbolos del fragmento. Evidentemente, el “rêver” como tema, pero también “les épis” –que pertenecen al mismo campo léxico y semántico que “blé” y “grenier”– y “le sillon”, el surco, que tiene el mismo significado –literal y figurado– que el “saut-de-loup”. Con Emma ya muerta, en el capítulo 9, se oyen unos ladridos lejanos tras los que se puede entrever la galguita.

3. El papel del lector

Así como, en los albores de la novela moderna, el *Lazarillo* fuerza una nueva modalidad de lectura, un nuevo modo de afrontar el hecho literario, por la duda que provoca acerca de su verdad (Rico, 1988: 166), *Madame Bovary*, en el inicio del camino de desintegración del género que seguirán Joyce o Beckett, supone también una actualización de las formas en que el lector es capaz de interrogar la obra, pero por la duda que impone en el interior del nivel diegético, es decir, con respecto a la verdad que otorga a sus propios planteamientos dentro del pacto de la ficción. Aun siendo conscientes de los juegos predispuestos por la obra –teniendo presente la intención de la novela picaresca de ser considerada como un relato real y la de la novela decimonónica de cuestionarse constantemente, de invalidarse a sí misma–, no es posible no participar en ellos. Esta (hipotética) falta de valor en *Madame Bovary* tanto del relato en sí –por el poco peso de un tema de provincias– como de su discurso –por la ambigüedad que se proyecta sobre lo relatado– la hemos enjuiciado bajo el signo de la ironía. Quizás hayamos incurrido en la inflación conceptual de que se ha acusado repetidamente a Cleanth Brooks por el hecho de ampararse en el término para pretender dar cierto rigor a postulados que, no obstante, son “bastante frágiles” (Ballart, 1994: 154), a saber, una crítica centrada en el estudio de los campos de tensiones, de las ironías virtuales o potenciales. Pero si hemos podido cometer este error es porque, como decimos, no hay cabida para una lectura que no asuma estas reglas de juego, fijadas con el empleo inicial de una ironía mordaz por parte del narrador homodiegético y mantenidas por un estilo que impone “a kind of narrative *vraisemblance*” (Culler, 1985: 190) históricamente inédita.

En efecto, el texto de Flaubert incorpora los “fallos”. Todo aquello que podría suscitar en el lector un juicio negativo hacia –simplificando– un pathos desmesurado queda integrado como parte de un mecanismo esencial de la novela: se inscribe dentro de un tejido discursivo complejo que deja entrever un alto grado de autoconsciencia literaria y que readmite al lector en vez de expulsarlo. Hemos empezado el análisis distinguiendo dos grandes vías por las que el texto podía sabotearse a sí mismo: por

una parte, la acumulación meticulosa de significados dobles, y, por otra, la “suspensión” en la gratuidad de un detalle insospechado; hemos procurado no insistir conceptualmente en esta doble dicotomía porque no pretendemos reconstruir el autor implícito de Booth (1991: 74), que determina absolutamente “what we read”. Tomada como un modelo general de construcción textual, resulta esclarecedora, pero si se entiende como un marco que habría que restaurar biunívocamente, se ha caído en la trampa de Flaubert: se está buscando delimitar qué debe y qué no debe ser leído “seriamente”, dónde está la voz autoral que, con sus guiños e implícitos, ordenaría el entramado polifónico de la novela. Porque, ¿Cómo asegurar que “les ravenelles” se insertan en el plan calculado que hemos esbozado? O, inversamente, ¿Qué pruebas tenemos de la arbitrariedad y de la falta de simbolismo de la “lucarne”? ¿Y de que el “pavillon” representa una “distracción”? Hemos propuesto una lectura de este último apoyándonos en Riffaterre, lectura que podría sostenerse perfectamente sin el presente “qui fait”, que sin embargo es el elemento que la promueve; y ya hemos mencionado como el verbo subsiguiente (“il y a”) no llama la atención sobre una suspensión del relato sino, al contrario, sobre una mayor tensión narrativa reveladora de un discurso oculto. Además, una vez dentro del esfuerzo hermenéutico dogmático para acotar lo irónico, puede que se haya operado una ironía mayor; como insinúa Warning (1982: 263), el triángulo emisor-objeto-receptor puede invertirse en todo momento: “Under the surface of ironic negation there can be concealed an actually dialogic relationship of the ironist and his object, or indeed a real establishment of solidarity with that object resulting in the reader being manipulated into the position of victim”. Incluso admitir esta posibilidad no nos salva del todo. Dado que –convengamos o no en su extensión precisa– la atmósfera de la obra es irónica, conjeturar esta inversión nos conduce a los mismos efectos de “freedom and alienation” (Culler, 1985: 193) que una visión que lleve la búsqueda de la ironía hasta las últimas consecuencias.

El arte de la ironía es “the art of saying something without really saying it” (Muecke, 1969: 11). Es sin duda un fenómeno fecundo para la crítica, que puede dedicarse entonces a hacer hablar los objetos literarios, a descifrarlos. Y puede hacerlo hasta tal punto que el abuso terminológico de Brooks no parece en definitiva tan excesivo, e incluso es legítimo plantearse si la ironía “ce n’est pas *la littérature même*” (Hamon, 1996: 41, la cursiva es del original). Toda interpretación crea un discurso correlativo a la obra en sí, que puede ocupar la rama entre objeto y lector en el triángulo de Warning, y calificar así de irónica la obra; la cuestión no estriba en saber en qué medida la interpretación está prevista por el autor sino en qué medida es plausible. Es decir, en qué medida se abre realmente al texto y, *a partir de* –y no *con la excusa de*– él mismo, le encuentra un reverso (en los conocidos términos de Wellek, la interpretación debe aspirar a ser intrínseca y no extrínseca). La *Rezeptionsästhetik* tiene como uno de sus preceptos básicos advertir de este desdoblamiento consustancial a toda interpretación:

Los textos de ficción están contruidos de manera que no confirman por completo nunca ninguno de los significados que les atribuimos, aunque por su estructura nos inducen permanentemente a hacerlo, [...] observamos sobre todo este hecho cuando pretendemos sustituir su indeterminación por significado (Iser, 1989a: 148).

Ciertamente, no deja de ser una reformulación de la *fallacy of communication* que ya denunciaron los *New critics*, pero con un matiz capital: se concede esta vez que los textos literarios incitan a confirmar las interpretaciones que sobre ellos se realizan. Ello se debe a que el objeto de estudio principal de esta escuela no es tanto la lírica – por la que tanto se preocupaba, en cambio, la corriente estadounidense– como la narrativa de los siglos XIX y XX. Cuando todas las interpretaciones apuntan, de un modo u otro, a la posibilidad de entender la obra irónicamente –en el sentido más lato que acabamos de comentar– y a su autorreferencialidad, es fácil ver el peligro común de que parezcan siempre confirmarse (si bien la poesía puede leerse en la misma clave, la novela, con su extensión y proliferación de puntos de indeterminación, es más proclive a esta constante).

Manifestábamos al inicio pretensiones de exhaustividad sobre un fragmento relativamente corto. En la maraña teórica que apenas hemos mencionado se ve rápidamente no sólo la dificultad de encontrar bases conceptuales para la validez de cualquier interpretación, sino también la ingenuidad que supone presentar alguna como completa o siquiera postular esta posibilidad si no es como una entelequia (lo corroboran el archilector de Riffaterre o el lector modelo de Eco). Por lo que es bueno apelar, como hace Compagnon (1998: 156), al sentido común: “beaucoup de questions se posent, mais elles reconduisent toutes au problème crucial du jeu de la liberté et de la contrainte”. Es curioso que un mecanismo como la ironía, que transforma al lector en “co-producteur de l’œuvre” (Hamon, 1996: 151), plantee problemas en el sistema de una escuela centrada en la recepción (Iser, 1989: 160); una de las críticas más reiteradas a estos teóricos es su tendencia a identificar autor y lector implícito para, a pesar de aparentar una mayor apertura, cerrar el abanico de lecturas “correctas”. La salida al problema que Compagnon toma de Fish –la noción de “comunidades interpretativas”– resulta en principio satisfactoria, aunque en ella subyazca una concepción extendida a todas las corrientes: la literatura como problema a resolver, como enigma del que hay que encontrar la respuesta. La lectura que hemos hecho de *Madame Bovary*, ¿modifica una supuesta verdad de una “comunidad interpretativa”? ¿Y cómo admitir epistemológicamente que exista “una sucesión interminable de certezas interpretativas, una secuencia reconfortante en la que un conjunto de hechos evidentes e indiscutibles da paso a otro” (Fish, 1992: 159)? Efectivamente, “la théorie fait parfois songer à la gnose” (Compagnon, 1998: 174), y el término medio que propone Compagnon parece el más apropiado: la lectura como experiencia contradic-

toria, donde autor, narrador, lector, narratario y demás categorías se diluyen hasta cierto punto (no es que no sean funcionales, explicativas), donde se difuminan –relativamente– las fronteras del sujeto. Esta posición coincide además con la poética de Flaubert (Auerbach, 1950: 458-62). Hemos analizado la ironía a través de las rupturas del texto, las caídas de registro, las equivalencias entre paradigmas dispares, los desplazamientos entre distintas perspectivas... Sin embargo, el novelista se proponía “peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés” (carta a Louise Colet de 15 de enero de 1853), “simplemente” exponer, haciendo desaparecer su voz, distintos discursos en sus personajes. Lo lee sagazmente Girard (2010: 175) cuando afirma que las oposiciones que se configuran entre estos discursos son “fausses antithèses”, polos que “s’affrontent symétriquement et retombent au néant”. La conversación entre Rodolphe y Emma se disuelve en el bullicio de los comicios, el lenguaje positivista de Homais se confunde con el religioso de Bournisien, porque son, antes que nada –insistiremos por última vez–, eso mismo, lenguaje. Los discursos de los otros se han transubstanciado en el lenguaje de Flaubert y por todas partes resuena su risa. Con unos años de distancia, en *Bouvard et Pécuchet*, este lenguaje particular de *Madame Bovary* se convertirá en un referente más, en un discurso ajeno que tampoco ha escapado a la vorace ironie del siglo³². Y es que es un lenguaje que, visto fríamente, se convierte en un perfecto blanco de la ironía, pues encierra ineludiblemente una tensión: entroniza, en principio conscientemente, la arbitrariedad; pero, en el mismo movimiento, tiende una trampa por la que en realidad solo podemos conjeturar esta consciencia de la arbitrariedad y nos resulta imposible distinguir lo gratuito de lo calculadamente connotado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, Ruth & ROSEN, Elisheva (1982): *Les discours du cliché*. París, Sedes.
- AUERBACH, Erich (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F., Fondo de cultura económica.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Sirmio.
- BARTHES, Roland (1968): «L'effet de réel». *Communications*, 11, 84-89.
- BOOTH, Wayne C. (1991): *The Rhetoric of Fiction*. Londres, Penguin.
- BUCHET, Nathalie (1998): «Flaubert, *Madame Bovary*. Argent, adultère et arsenic» in *Fictions du scandale. Corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*. West Lafayette, Purdue University Press, 157-184.
- CAMPION, Pierre (1992): «Le piège de l'ironie dans le système narratif de *Madame Bovary*».

³² Para el autopastiche que realiza Flaubert, ver Hamon (1996: 33 y 61).

Revue d'Histoire littéraire de la France, 92-5, 863-874.

- CIRLOT, Juan E. (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.
- COMPAGNON, Antoine (1998): *Le démon de la théorie*. París, Éditions du Seuil.
- CULLER, Jonathan (1985): *The Uses of Uncertainty*. Ithaca, Cornell University Press.
- DUCHET, Claude (1983): «Roman et objets: l'exemple de *Madame Bovary*», in Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Travail de Flaubert*. París, Éditions du Seuil, 11-43.
- FISH, Stanley (1992): *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*. Barcelona, Destino.
- FLAUBERT, Gustave (1964): *Œuvres complètes*. París, Éditions du Seuil.
- FLAUBERT, Gustave (1973-2007): *Correspondance*, tomos I-V. París, Bibliothèque de la Pléiade.
- FOUCAULT, Michel (1983): «La bibliothèque fantastique», in Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Travail de Flaubert*. París, Éditions du Seuil, 103-122.
- GENETTE, Gérard (1966): *Figures I*. París, Éditions du Seuil.
- GIRARD, René (2010): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París, Pluriel.
- GONZALEZ, Francisco (1997): «El incipit como figuración del origen: el ejemplo de *Madame Bovary*». *Archivum*, 46-47, 211-223.
- GRUPO μ (1981): *Retórica general*. Barcelona, Paidós.
- HAMON, Philippe (1996): *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. París, Hachette.
- ISER, Wolfgang (1989): «El proceso de lectura», in R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 149-164.
- ISER, Wolfgang (1989a): «La estructura apelativa de los textos» in R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 133-148.
- KUNDERA, Milan (2009): *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona, Tusquets.
- LAUSBERG, Heinrich (1984): *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura. Volumen II*. Madrid, Gredos.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999): *L'énonciation en linguistique française*. París, Hachette.
- MARCHESE, Angelo & FORRADELLAS, Joaquín (1994): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- MORIER, Henri (1989): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París, Presses universitaires de France.
- MUECKE, Douglas C. (1969): *The Compass of Irony*. Londres, Methuen.
- NABOKOV, Vladimir (2009): *Curso de literatura europea*. Barcelona, Zeta.
- PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1976): *Traité de l'argumentation*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- POULET, Georges (1972): *Études sur le temps humain 1*. París, Plon.
- PREMINGER, Alex & BROGAN, T. V. F. (eds.) (1993): *The New Princeton Encyclopedia of*

Poetry and Poetics. Princeton, Princeton University Press.

PROUST, Marcel (1971): «À propos du 'style' de Flaubert», in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 586-600.

RICO, Francisco (1988): *Problemas del Lazarillo*. Madrid, Cátedra.

RIFFATERRE, Michael (1976): *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix Barral.

ROBERT, Marthe (1982): *En haine du roman*. Paris, Livre de poche.

SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre (1981): «Irony and the Use-Mention Distinction», in Peter Cole (ed.), *Radical Pragmatics*. Cambridge, Academic Press, 295-318.

STAROBINSKI, Jean (1983): «L'échelle des températures», in Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Travail de Flaubert*. Paris, Éditions du Seuil, 45-78.

TOURNIER, Michel (1981): *Le vol du vampire*. Paris, Gallimard.

WARNING, Rainer (1982): «Irony and the 'Order of Discourse' in Flaubert». *New Literary History*, 13-2, 253-286.

APÉNDICE (*Madame Bovary*, 1^a parte, capítulo 7, 589).

Un garde-chasse, guéri par Monsieur d'une fluxion de poitrine, avait donné à Madame une petite levrette d'Italie ; elle la prenait pour se promener, car elle sortait quelquefois, afin d'être seule un instant et de n'avoir plus sous les yeux l'éternel jardin avec la route poudreuse.

Elle allait jusqu'à la hêtraie de Banneville, près du pavillon abandonné qui fait l'angle du mur, du côté des champs. Il y a dans le saut-de-loup, parmi les herbes, de longs roseaux à feuilles coupantes.

Elle commençait par regarder tout alentour, pour voir si rien n'avait changé depuis la dernière fois qu'elle était venue. Elle retrouvait aux mêmes places les digitales et les ravenelles, les bouquets d'orties entourant les gros cailloux, et les plaques de lichen le long des trois fenêtres, dont les volets toujours clos s'égreuaient de pourriture, sur leurs barres de fer rouillées. Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait après les papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes, ou mordillait les coquelicots sur le bord d'une pièce de blé. Puis ses idées peu à peu se fixaient, et, assise sur le gazon, qu'elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle, Emma se répétait :
—Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ?

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme ; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes ca-

marades du couvent. Que faisaient-elles maintenant ? À la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur. Elle se rappelait les jours de distribution de prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes. Avec ses cheveux en tresse, sa robe blanche et ses souliers de prunelle découverts, elle avait une façon gentille, et les messieurs, quand elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments ; la cour était pleine de calèches, on lui disait adieu par les portières, le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon. Comme c'était loin, tout cela ! comme c'était loin !

Présences de la mer dans l'œuvre de Corinne Hoex

Dominique Ninanne

Musée & Archives de la Littérature (Bruxelles)

ninannedo@gmail.com

Resumen

Esta contribución recorre la obra narrativa y poética de la escritora belga de lengua francesa Corinne Hoex (1946) a partir del hilo conductor del mar; temática justificada por su omnipresencia en su escritura. En los textos seleccionados, la novela *Ma robe n'est pas froissée* (2008) así como los libros de poesía *La Nuit, la mer* (2009) y *Les Mots arrachés* (2015), analizamos el papel fundador que desempeña el mar en la identidad del personaje narrador y en su percepción de relaciones familiares dolorosas. Se tratará, por otra parte, de estudiar cómo el personaje utiliza un mar real o soñado para expresar su sufrimiento y liberarse de ello.

Palabras clave: Literatura belga. Estudio temático. Mar. Madre.

Abstract

This contribution is a journey through the narrative and poetic works of the French language Belgian author, Corinne Hoex (1946), focusing on the sea, a central theme ever-present in her writing. In the selected novel, *Ma robe n'est pas froissée* (2008) as well as her poetic writings *La Nuit, la mer* (2009) and *Les Mots arrachés* (2015), we analyze the underlying role that the sea plays in the identity of the narrator and in his perception of painful family relationships. On the other hand, we bring to light how the storyteller uses a real and imaginary sea to express his suffering and to overcome it.

Key words: Belgian literature. Thematic study. Sea. Mother.

Résumé

Cette contribution est un parcours à travers l'œuvre narrative et poétique de l'écrivain belge de langue française Corinne Hoex (1946), à partir du fil conducteur de la mer ; thème d'approche que justifie son omniprésence dans son écriture. Dans les textes retenus, le roman *Ma robe n'est pas froissée* (2008) et les livres de poésie *La Nuit, la mer* (2009) et *Les Mots arrachés* (2015), nous analysons le rôle fondateur que joue la mer dans l'identité du personnage qui raconte et dans sa perception de relations familiales douloureuses. Il s'agira, d'autre part, de mettre en lumière comment il utilise une mer réelle et rêvée pour exprimer sa souffrance et s'en libérer.

Mots clé : Littérature belge. Étude thématique. Mer. Mère.

* Artículo recibido el 16/07/2017, evaluado el 10/10/2017, aceptado el 10/01/2018.

0. Introduction

Depuis une quinzaine d'années, les textes de Corinne Hoex¹ révèlent une écriture subtile et sensible, au style toujours incisif, que de nombreux prix ont récompensée et que confirment les livres récemment publiés. Ce sont avant tout les mécanismes de domination parentale sur un être (une fille), menant à sa négation, qu'a mis en évidence la critique littéraire². D'autres études, par ailleurs (Purnelle, 2012), se penchent sur le travail des sens que convoque le versant poétique de l'écriture de Corinne Hoex, captant des éléments matériels et cosmiques tels la terre, l'eau, la lumière, sans toutefois approfondir la dimension symbolique de ces éléments.

Le liquide sous ses nombreuses formes, particulièrement celle de la mer, mais aussi celle de l'eau douce du fleuve, de l'étang, de la fontaine, ou encore celles du corps humain (le sang, la salive, les larmes), s'impose comme motif récurrent et cohérent dans nombre de romans, nouvelles et poèmes de l'auteur belge. Jamais simple toile de fond, l'univers marin répond à de véritables enjeux narratifs que nous nous proposons de découvrir. Pour les sujets qui racontent, des êtres en souffrance, la marine est intimement liée à leur expérience de vie et est investie d'un rôle fondateur, qui oscille entre la puissance vivifiante de l'eau et son pouvoir destructeur, désintégrant – l'un et l'autre aspect rejoignent deux des principales fonctions symboliques des eaux dégagées par Gilbert Durand (en ligne). Le parcours aquatique qui suit s'appuie principalement sur trois textes où la mer est présence constante, et à travers laquelle s'inscrit le vécu du personnage : le roman *Ma robe n'est pas froissée* (2008) et les ouvrages poétiques *La Nuit, la mer* (2009) et *Les Mots arrachés* (2015). Dans cette étude avant tout thématique, nous avons dégagé les images maritimes qui hantent les personnages de Corinne Hoex et avons fait appel, pour appréhender celles-ci et comprendre ce qu'elles révèlent de leur douleur et de leur quête, à différents types d'approche. L'étude d'Alain Corbin (1998) sur la mer et le rivage permet historiquement de situer la mer hoexienne au sein d'autres représentations culturelles. Les approches psychanalytique et anthropologique, que soutiennent les réflexions de Carl Gustav Jung (2014 [1944]), de Gilbert Durand (1978 [1960]) et d'Erich Neumann (2009 [1974]), pointent la mer comme contenu de l'inconscient collectif et dévoilent la relation étroite entre la mer et la figure maternelle, qui est au cœur de *Ma robe n'est pas froissée*. Dans un premier temps, nous examinerons comment la mer, puissant

¹ Corinne Hoex (Bruxelles, 1946) est l'auteur de nombreux textes littéraires en prose, dont cinq romans, et d'ouvrages de poésie. Elle a remporté plusieurs prix, comme le Prix Félix Denayer 2012, décerné par l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique (ARLLFB) pour l'ensemble de son œuvre. Depuis le mois d'avril 2017, Corinne Hoex est membre belge littéraire de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

² À ce sujet, nous nous référons à Gillain (2017) et à Gadzala (2013), ainsi qu'à nos propres travaux (Ninanne, 2016 et à paraître). Le discours prononcé par Caroline Lamarche (2017) à l'occasion de la réception de Corinne Hoex à l'ARLLFB offre un parcours d'ensemble de son œuvre.

symbole maternel, fonctionne comme contenant mortifère susceptible d'engloutir le sujet. Ensuite, nous verrons en quoi la mer constitue aussi, pour le personnage, un espace de survie où deviennent possibles une parole et une forme de libération.

2. Menaces maritimes

2.1. *Ma robe n'est pas froissée*

Tout au long de *Ma robe n'est pas froissée*, la mer accompagne les méandres de la parole de la narratrice. Dans ce deuxième roman de Corinne Hoex qui se déroule en trois parties, la narration prend son ancrage dans une maison de la côte belge, où une femme adulte se souvient de son père décédé, un homme autoritaire et violent qui était tout pour elle. La mer surgit d'abord comme présence invisible. La maison rouge, en effet, est séparée de la mer, « entourée d'un cercle de peupliers » et « retranchée sur sa dune » (*Ma robe* : 7 et 28). La mer se manifeste aussi comme odeur de « parfum de vent salé » et bruit : au cœur de la nuit obscure, dans la solitude de la demeure, « Infatigablement, elle appelle » (*Ma robe* : 7 et 28). Dans la maison de la mer qu'imprègnent les souvenirs du père, la femme ne trouve pas sa place et a même l'impression de prendre indûment la place paternelle. Sur fond d'un paysage maritime, où l'odeur saline de la mer est souvent vivace, reviennent à la mémoire de la narratrice des instants merveilleux, de l'enfance à l'âge adulte, passés en compagnie du père adulé, à travers lequel elle se sentait exister. Ces quelques moments n'éclipsent cependant pas les souvenirs où elle se faisait rabrouer par ce père sévère aux yeux duquel elle n'était jamais à la hauteur. Par ailleurs, son père disparu, la narratrice s'autorise aussi à construire, toujours dans un contexte marin, une image bienveillante de lui. Ainsi, en rêve, elle le rencontre, redevenu un jeune homme rieur au regard tendre, amoureux même d'elle, et c'est sur fond d'une digue belge aux allures joyeuses – air pur, cornets de glace, tintement des sonnettes des vélos et kwistax – que se déploie le fantasme.

Le deuxième mouvement de *Ma robe n'est pas froissée* retrace une visite que la narratrice fait à sa mère vieillissante, qui séjourne à la *Séniorie des Dunes*. Avant d'entrer dans la maison de retraite, la narratrice décide de contempler la mer du haut d'une dune, car il s'agit d'un lieu protecteur la soustrayant à la tyrannie maternelle à laquelle elle va se livrer. Elle se trouve en hauteur, mais c'est la mer, avec la force de son air iodé, avec son bruit (« dans son éclat, dans sa rumeur ») et sa lumière exceptionnelle « d'une intensité irréaliste », qui reste « souveraine, évidente » (*Ma robe* : 41) et domine ; une majesté dont la narratrice s'imprègne. Ensuite, pendant le sommeil de sa mère – répit dans les éprouvants moments que celle-ci lui fait subir –, la femme observe, de la fenêtre de la chambre, les travaux de terrassement de la plage vidée de son sable par le mouvement des vagues, et reconnaît l'attraction que la marine exerce sur elle. La mer vivante qu'elle regarde du haut de l'immeuble est à la fois douce et dangereuse ; elle caresse, mais prend et dévaste : « [...] dans la griserie de son mur-

mure, sous les tendresses sinueuses de ses innombrables langues, la mer, continûment, aspire la plage et l'emporte » (*Ma robe* : 43). Lieu vital pour la narratrice, la mer à laquelle elle fait consciemment appel, qu'elle soit réelle, remémorée ou fantasmée, ne cesse donc de l'attirer, suscitant des expériences sensorielles multiples. Le paysage maritime qu'elle recrée lui permet de se revoir aux côtés de son père. Celui qu'elle contemple et auprès duquel elle se ressource lui sert de refuge contre la méchanceté maternelle.

Bien différentes, dans *Ma robe n'est pas froissée*, sont les nombreuses images nocturnes de la mer, qui confèrent à celle-ci une existence étrange et inquiétante, et qui s'imposent sous la forme de rêves ou d'une vision horrifiée. Le premier songe que la femme relate a pour décor la maison des peupliers. Les vagues semblent précéder la mer, s'en échapper pour pénétrer dans les terres, louvoyer entre les dunes, s'infiltrer dans les jardins et habitations et envahir la pièce où elle se trouve. La mer rêvée est à la fois protectrice, mystérieuse et létale :

Ses ondoiemens enveloppent le monde sous leur mouvant suaire. L'eau entre dans ma chambre. Elle est douce. Caresante. Sous ses flots, dans les fonds ténébreux et froids, sont enfouies des forêts enchantées où vivent des créatures étranges (*Ma robe* : 28).

Ces images font, d'une certaine manière, écho à la situation de la narratrice puisque l'envahissement de l'espace par l'eau est le pendant de la présence diffuse du père défunt au sein de la maison et des souvenirs qui hantent sa fille. Ces abîmes maritimes, où règnent l'obscurité et des êtres étranges, sont proches aussi de ce que la femme ressent devant sa vie, amputée de son sens par la disparition de son père : « [...] mon existence s'est réfugiée dans la nuit, comme celle des êtres qui n'ont plus droit à la lumière, les vampires, les goules, les stryges, les créatures bannies qui ne boivent plus l'or des jours » (*Ma robe* : 23). Ce rêve initial révèle d'ores et déjà le rôle de miroir que joue la mer dans le roman de Corinne Hoex. À travers la mer, le personnage découvre et analyse son propre gouffre mental, ce qui n'est pas sans rappeler le discours des artistes romantiques pour lesquels, souligne Alain Corbin (1998), la mer contemplée depuis le rivage constitue « un lieu privilégié de la découverte de soi ». La pensée jungienne, par ailleurs, met en évidence ce rôle de révélateur de la mer, faisant de celle-ci « le symbole de l'inconscient collectif » (Jung, 2014 : 88). Fascinante, la mer contemplée est ainsi à même de dévoiler des parts de notre inconscient, car, répète Jung dans *Psychologie et alchimie*, « [...] sous sa surface miroitante, elle cache des profondeurs insoupçonnées » et elle « est un des endroits préférés pour la naissance de visions (c'est-à-dire de contenus inconscients) » (Jung, 2014 : 88-89).

Un peu plus loin dans le texte, face à la fenêtre de la chambre de la maison de repos, la femme reconnaît l'attraction que la mer exerce sur elle, avant de raconter un de ces songes nocturnes. La narratrice se met à distance dans son récit et se voit

comme une intruse : « La nuit, je suis une nageuse qui se glisse dans son eau, une plongeuse épiant son ventre » (*Ma robe* : 43). Elle ne serait pas à sa place dans les entrailles de cette mer fascinante, « magnifique, d'un bleu insoutenable » (*Ma robe* : 43), lui dérobant en quelque sorte son secret. La mer, comme dans le rêve précédent, enveloppe, entoure la narratrice, mais cette fois, pour l'agresser et la faire disparaître. Le « je » de l'énonciation fait place à une troisième personne, « la nageuse », « elle », réduite à des lambeaux d'écume emportés par le vent :

Mais, aussitôt que je m'y enfonce, elle devient glauque, hostile. Son étreinte m'engloutit. Son baiser me broie. Un monstre ruisselant déchaîne ses rafales, se dresse devant moi, me submerge, m'écrase. La nageuse est anéantie. Désagrégée. Ne reste d'elle que les flocons d'écume laissés par la vague qui se retire. Quelques lambeaux de mousse que la brise soulève et que ravit le vent (*Ma robe* : 43-44).

Le détour que nous introduisons dans la suite de cette étude relève plusieurs récurrences du liquide, liées à la figure de la mère et aux origines, qui se déploient au cours du deuxième volet de *Ma robe n'est pas froissée*. Ces occurrences rejoignent et renforcent la pénétration et la présence dans la mer comme corps autre, l'angoisse de la fille et la menace d'anéantissement dévoilées par ce songe. La narratrice assimile à sa mère la mer qu'elle observe par la fenêtre, exprimant un même désir de contact physique. Dans la chambre de la *Séniorie des Dunes*, elle imagine passer outre la vitre pour effleurer la mer, la provoquer et susciter son plaisir ; elle sait par contre que le corps de sa mère lui est interdit. D'ailleurs, quand elle tente d'embrasser celle-ci, elle s'aperçoit que le corps maternel, faible, reprend de la vigueur pour s'ériger contre elle : « [...] ses épaules se dressent, sa nuque se raidit, ses lèvres se rétractent, tout son corps se soustrait au venin de mon baiser » (*Ma robe* : 75) – image rappelant l'élan de la mer qui s'élevait dans son rêve. La femme sait bien aussi qu'elle ne recevra aucune place auprès de sa mère. Dans la chambre de la maison de retraite, cette dernière lui fait comprendre, par ses récriminations cinglantes ou ses réponses évasives, qu'il est inutile de s'approcher d'elle et de prétendre à son amour. De tout temps, la mère n'a jamais rien accepté de sa fille : ni ses cadeaux, ni ses baisers, ni ses larmes. C'est sa fille même dont la mère ne veut pas, bien qu'elle ait toujours veillé à son confort matériel. La narratrice suppose que sa mère refoule le souvenir du temps où elles ne faisaient qu'une : « Peut-être lui arrive-t-il de se rappeler que j'ai séjourné près de son sang, de sa respiration, de ses rêves. Probablement lui est-il interdit de s'en souvenir » (*Ma robe* : 68). Le ventre, celui de la mer imaginée en songe, celui (implicite, mais bien présent) de la mère enceinte, celui aussi de la fille, cristallisera, dans la suite du roman, les formes de rejet maternel que subit la narratrice. Celle-ci se souvient ainsi de ses premières menstruations surgies pendant la nuit, vécues comme un déferlement rappelant la puissance de la mer : le sang « rompt toutes les digues », elle-même subit

« la démente de ce flot rouge » (*Ma robe* : 81). Les menstrues sont vécues comme allées et venues continues : « Après quelques jours, la fureur s'apaise. [...] Pourtant, une nuit, ça recommence. Puis ça s'arrête. Puis ça reprend » (*Ma robe* : 81). La mère n'a pas expliqué à sa fille ce qui lui arrivait et a préféré se limiter aux mots imprécis et dénigrants de « saletés » venant du « derrière ». La narratrice insiste aussi sur le silence maternel : « Car jamais elle ne fait allusion au trou. Le trou, elle l'escamote. Elle le barricade » (*Ma robe* : 85). La jeune fille a alors imaginé et perçu son ventre comme réceptacle ne pouvant que susciter le dégoût. L'odeur décrite est celle d'un « remugle de caillots coagulés » (*Ma robe* : 81). Les images que la narratrice associe au « trou » de son corps qui saigne font penser à une eau trouble et vaseuse : « [...] un puits redoutable, une fondrière, un entonnoir qui échouent dans les bas-fonds du monde » et il vaudrait mieux fermer, « verrouiller » même, ce trou vivant et grouillant, cette « cavité moite aux bestioles qui fourmillent, attirées par la saveur humide » (*Ma robe* : 85). La narratrice comprend que ce lieu du corps, innommable et répugnant pour la mère, est abhorré par celle-ci, car lieu de la maternité qu'elle n'a pas désirée ou qui l'a déçue. Le « trou » qui intriguait l'adolescente devient même « un puits à cacher des cadavres et des tronçons d'enfants » (*Ma robe* : 85). Ce rejet de l'enfant hante la narratrice, laquelle compare les bandes hygiéniques laissées à côté des toilettes, pour être retirées par la bonne, à « un humble bagage de honte, laissé là comme on abandonne son enfant » (*Ma robe* : 86).

À la fin de la deuxième partie de *Ma robe n'est pas froissée*, le soir venu, la narratrice se retire de la chambre maternelle et se rend jusqu'à la mer. Elle perçoit celle-ci à travers les mêmes images qui la tourmentaient dans le récit de la venue des menstrues :

La mer est une immense bouche noire. Là où murmure la nuit, où les ténèbres luisent d'un éclat mouillé, c'est un gouffre. Un gosier sans fond. L'eau happe, rumine, mâche. Et rien ne remonte. Rien ne revient à la surface (*Ma robe* : 88).

La mer observée de jour par la narratrice aspirait la plage et l'emportait ; la mer du second rêve faisait d'elle, la nageuse, sa victime et l'engloutissait et la broyait ; la mer nocturne, ici, est béance et bouche qui avale et mord et qui, à nouveau, fait disparaître. La vie qui se déploie dans l'eau de la mer, par ailleurs, lui inspire une certaine répugnance parce qu'y croupissent des matières visqueuses, en décomposition, ce qui rappelle l'horreur associée au « trou » des menstruations. Et surtout, le mouvement « du flux et du reflux » (*Ma robe* : 88) des vagues, faisant écho à l'arrivée, chaque mois, des règles, est à première vue doux, car berçant, mais porte en lui une menace. La mer aux tactiques guerrières fait jaillir les vagues, telles des armes dressées contre un adversaire n'opposant pas de résistance, et s'en sépare ; séparation que la narratrice rapproche de l'accouchement ou de la maternité comme refus de l'enfant : « Au cœur de l'obscurité, elle façonne ses lames. Elle les ourdit dans le secret des pro-

fondeurs contre le sable. Toujours elle les pousse, les ramasse, les rejette. Comme on expulse un enfant » (*Ma robe* : 89).

Au cœur de cet ensemble d'images associées à la mer nocturne et obscure, s'inscrivent les attentes bafouées, les angoisses, la douleur et la prise de conscience de la narratrice. Elle qui se rend compte qu'elle n'a existé que pour être niée voit dans la mer, mis à distance, l'abîme mental et émotionnel la menaçant.

Peut-être la fille de *Ma robe n'est pas froissée*, devenue en songe une nageuse dans la mer, rêverait-elle d'un retour, heureux, dans les entrailles de sa mère. Le rapprochement entre les homophones « mère » et « mer » est constant dans ce roman de Corinne Hoex. Il fait écho, sur un mode violent, à des représentations ancrées dans notre culture. Ainsi, l'eau de mer qui porte, caresse, berce et dans laquelle s'enfoncer, « suggère l'image aquatique d'une féminité bienfaisante » dans de nombreuses productions littéraires (romantiques, essentiellement), écrit Alain Corbin (1988). En psychanalyse, la mer est érigée par Carl Jung en archétype (c'est-à-dire contenu de l'inconscient collectif) maternel dans *Les Racines de la conscience* (1954). Gilbert Durand (1978 : 256), travaillant sur le symbolisme aquatique de l'archétype de la Grande Mère, en souligne ici la positivité : « [...] la primordiale et suprême avaleuse est bien la mer [...]. C'est l'abysse féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur ». Les images d'une mer « douce », « caressante », aux langues sinueuses et tendres, d'une eau dans laquelle pénétrer, sont certes présentes dans le roman de Corinne Hoex, car espérées par la narratrice qui est en attente d'une mère désirante et aimante, mais pour être détournées. Les associations entre la mer et la mère que l'auteur explore vont à l'encontre de la figure maternelle qui garantit la vie. Elles font plutôt émerger une autre facette de la Grande Mère, celle-ci redoutable et terrifiante. Les images isomorphiques, féminines et maritimes, que brasse Corinne Hoex et qui prennent racine dans l'inconscient collectif, celle de la profondeur de la mer, armée d'un ventre ou d'une bouche, attrapant, mordant, réduisant en morceaux, expulsant et anéantissant la victime³, ou celles de l'eau sombre de la mer et du sang menstruel⁴,

³ Une même valorisation négative rapproche le ventre, qu'il soit sexuel ou digestif, et la manducation : « [...] le ventre néfaste est armé d'une gueule menaçante [...] » (Durand : 1978 : 131). Le ventre, écrit aussi Durand (1978 : 131), est « un microcosme du gouffre. Est symbole d'une chute en miniature ». La distinction qu'il pose entre le simple « avalage » ne détériorant pas, retour harmonieux aux origines, et le « croquage » destructeur (ou plutôt le mâchement qu'évoquait la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée*), ne se retrouve pas dans le texte de Corinne Hoex ; ces deux mouvements buccaux y menaçant l'intégrité de l'individu.

⁴ Gilbert Durand met en évidence une constellation liant, entre autres, ténèbres, féminité, eau, menstrues, souillure. Celle-ci témoigne de l'angoisse humaine de la mort : « Cette eau noire n'est finalement que le sang, que le mystère du sang qui fuit dans les veines ou s'échappe avec la vie par la blessure dont l'aspect menstruel vient encore surdéterminer la valorisation temporelle. Le sang est redoutable à la fois

ou encore celles de la mer et du ventre de l'origine comme trous répugnants, réceptacles d'enfants abandonnés⁵, font surgir une figure maternelle mortifère. L'ensemble des projections de la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée* sur sa mère convergent ainsi vers l'entreprise de destruction que celle-ci mène inexorablement. Cette mère n'a eu de cesse de se séparer de son enfant, de la détruire et de la faire disparaître. La prise de parole et la remémoration douloureuse de la narratrice déboucheront, dans le troisième volet du roman, sur une contemplation sereine de la mer et une forme de reconnaissance de son destin.

Les images de l'oralité repérées ici méritent d'être approfondies au regard d'autres textes de Corinne Hoex. Les romans *Le Grand Menu*, *Ma robe n'est pas froissée*, *Décidément je t'assassine* (2010) et *Décollations* (2014) ainsi que l'ouvrage poétique *Celles d'avant* (2013) mettent en scène des mères avides, qui se saisissent promptement de la nourriture pour l'avaler, et peu aimantes, dont les paroles féroces, agressives, écorchent leur fille. Dans *Celles d'avant*, réapparaissent, d'une part, le lien entre la mère et la mer, toutes deux dévoratrices de l'autre qu'est la fille et, d'autre part, l'espace du gouffre d'où cette victime vient et où elle est entraînée. Le titre se réfère à des mères qui reviennent hanter la demeure de leur fille (désignée par le pronom personnel « tu »). Un « trou », aux couleurs noire et rouge sang et à l'odeur désagréable, occupe une place centrale tout au long du livre. Il constitue le lieu au fond duquel se trouve le « tu » et est lié à une origine détestable, sans amour. Les mères intraitables et dures, qui se disent dévouées à leur progéniture, sont en fait des monstres voraces, semblables à la mer : « sans cesse elles te mangent / te grignotent te mangent », « leurs langues vertigineuses / se déroulent et te happent / leurs gosiers sans fond déglutissent », « elles sont les toujours pleines / les très comblées / comme la terre les tombes / comme la mer aussi / et jamais rien ne remonte / rien ne revient à la surface » (Hoex, 2013 : 33-35).

La menace de se faire engloûtir, déchiqûeter et disparaître, que lie Corinne Hoex à la mer, s'étend à toute relation où il est question d'amour, d'une attente d'amour. C'est ce que reconnaît clairement, du haut de la dune d'où elle observe la mer, la narratrice de la nouvelle *Des voiliers glissent en silence* : « À l'urgence de nous lier, de nous fondre en un seul répond immanquablement l'intime terreur de nous faire dévorer, de nous dissoudre » (Hoex, 2003 : 123). Les songes maritimes d'Élisabeth, protagoniste du quatrième roman de Corinne Hoex intitulé *Le Ravisse-*

parce qu'il est maître de la vie et de la mort, mais aussi parce qu'en sa féminité il est la première horloge humaine [...] » (Durand, 1978 : 122).

⁵ Dans son essai sur les différentes facettes de la Grande Mère, Erich Neumann (2009) insiste sur le symbolisme du récipient qu'incarne le corps féminin. Il fait de l'eau (celle des mer, étang, source, puits, rosée), porteuse et génératrice de vie, un des éléments naturels liés à ce contenant. Mer et ventre, dans le roman de Corinne Hoex, sont bien « récipients », mais qui s'opposent à la vie qu'ils contiennent.

ment des femmes (2012), sont enfin aussi révélateurs du danger que peut représenter l'autre. Élisabeth s'éprend d'un gourou, le Père Constantin. Celui-ci lui propose le baptême, qu'il célébrera dans la mer. La veille de la cérémonie, la femme rêve d'une mer nocturne et réulsive (elle imagine le contact des méduses, les baves et venins des vers de sable) qui se refermera sur elle, l'engloutissant – une mer létale, aux antipodes de l'eau baptismale et régénératrice attendue. Après le baptême suivi d'une nuit d'amour décevante, dans le jardin de sa villa provençale donnant sur la mer, Élisabeth décide de ne pas suivre Constantin, se libérant ainsi de son emprise. Peu auparavant, elle avait eu un rêve au cours duquel elle sauvait un homard ailé. Elle refuse ainsi de se laisser dévorer par l'homme qu'elle a voulu séduire, sachant ce que Constantin fera de ce homard auquel elle s'identifie : il « lui tranchera la carapace, en décollera la chair, le mastiquera avec conscience, sans oublier de lui arracher les pinces, de lui disloquer les pattes et de les écraser entre ses molaires pour en aspirer le jus rose » (Hoex, 2012a : 197).

2.2. *La Nuit, la mer*

Les clivages entre la mer diurne et la mer nocturne, entre la mer de la conscience et la mer des rêves, soulignés dans *Ma robe n'est pas froissée*, se trouvent aussi au cœur de *La Nuit, la mer*. Ce livre de poésie est illustré par des encres de Camille De Taeye⁶. Sur les pages de droite, onze textes courts en prose aux phrasés apparemment simples, que resserre l'unité thématique annoncée dans le titre de l'ouvrage ; sur celles de gauche, onze sphères à l'encre sur fond blanc, enfermant des nébuleuses aux tonalités tantôt sombres, tantôt plus lumineuses. Pour la narratrice⁷ de *La Nuit, la mer*, les vagues, pendant la journée, respecteraient une distance alors que la nuit, elles franchiraient les dunes et les arbres la protégeant et attenteraient à son intégrité, lui faisant subir leurs assauts. C'est le constat suivant qui inaugure l'ouvrage : « Je ne vois pas la mer mais, la nuit, je l'entends. Le jour, elle se tient de l'autre côté de la dune, au-delà des grands pins » (*La Nuit* : 7). *Voir, entendre, sentir* sont trois verbes récurrents dans le livre poétique pour dire l'action – une plongée sensorielle dans la nuit et la mer à travers l'imaginaire – dont est sujet la locutrice. Dans un même temps, le déploiement du bruit inquiétant de la marine, de sa puissance, de sa présence à la fois douce et menaçante, de son avancée dans la chambre du personnage, comme pour le cerner, rappelle les images du premier songe de la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée* :

⁶ Camille De Taeye (1938-2013) est un peintre et lithographe belge. Figure majeure de la peinture belge, souvent considéré comme néo-surréaliste, il a développé tout un univers pictural au gré de rencontres avec des écrivains, éditeurs, galeristes. Le support artistique renforce, sans toutefois les illustrer, les images profondément visuelles du texte de Corinne Hoex. Nous nous référerons à certaines encres qui nous ont particulièrement interpellées par le lien étroit les unissant au texte poétique.

⁷ Nulle trace de genre ne caractérise le sujet de *La Nuit, la mer*. Corinne Hoex, cependant, le ressent comme féminin et s'étonne elle-même, à propos de son texte, de l'absence de marqueur de genre. (Entretien téléphonique avec Corinne Hoex, le 23 décembre 2016).

« Mais, quand l'obscurité est là, je sens l'eau noire qui gonfle. Elle caresse ses vagues sur le seuil de ma chambre, se glisse sous le volet, encercle mon lit. J'entends son grondement sourd. Son râle » (*La Nuit* : 7). Par la suite, l'ensemble des poèmes de *La Nuit, la mer*, aux images denses et lancinantes, n'auront de cesse d'exposer une mer plus violente encore, face à un personnage plus dénué aussi, dont l'on ne sait pratiquement rien, excepté l'exacerbation des sens dont il fait preuve, l'espace où il vit et d'où il rêve, et le geste d'écriture qu'il pose.

D'une part, la mer que se représente la narratrice est avant tout manifestation sonore et présence démesurée : « La nuit, j'entends qu'elle est immense » (*La Nuit* : 13), dit celle-ci, qui se tient « avec seulement le bruit de la mer près [d'elle] dans la chambre » (*La Nuit* : 21). La mer est animée d'un mouvement destructeur, que relativise cependant le personnage, constatant que les vagues finissent toujours par s'écraser. Ces dernières revêtent la forme d'un mur s'abattant sur sa victime et d'une gueule menaçante se saisissant d'elle – images qui rejoignent celles aussi dont rêve la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée* :

Les vagues se dressent comme un mur, écartent les mâchoires, tendent leurs crocs d'écume. Elles vont les refermer. Happer ma chair. Je connais cette rage de ne pouvoir saisir. Ce dépit de la mer de devoir renoncer. S'arrêter devant rien. Un peu de sable (*La Nuit* : 9).

J'ai besoin de dire ma place face à l'énorme masse d'eau qui m'avale. Une force terrible oscille sur elle-même, bascule et me submerge (*La Nuit* : 11).

La mer fait aussi l'objet de descriptions dans lesquelles les couleurs prédominent, sans éclipser pour autant ses mouvements abrupts. L'eau est profondeur à la fois immobile (elle stagne) et vive (elle attrape). Elle semble, ici encore, avoir absorbé l'obscurité de la nuit et pris, même, les visages de ceux qui la regardent :

Un liquide noir, opaque, aux reflets de métal. De l'eau qui ne coule pas. Je sens son scintillement argenté sous la lune (*La Nuit* : 13).

La mer luit d'un éclat dangereux. Elle agrippe ce qu'elle touche, attire à elle le ciel et ses nuages roses, prend le soleil du soir et le frotte à son eau. Elle aspire les visages, se referme sur eux (*La Nuit* : 15).

Le support visuel choisi accentue la puissance de la mer, prête à l'engloutissement, au déchiquètement, à la destruction de l'autre. C'est ainsi pour une sphère de Camille De Taeye striée de lames ou tentacules noirs et blancs (*La Nuit* : 8) ou une autre, au centre de laquelle un trou noir paraît résorber la frange irradiée et lumineuse qui l'entoure (*La Nuit* : 14).

D'autre part, le personnage de *La Nuit, la mer* réfléchit à ce qu'il éprouve. À plusieurs reprises, il désigne le temps et l'espace dans lesquels il est immergé, c'est-à-dire la nuit ténébreuse et « ici », déictique désignant la chambre d'où il entend la mer, devenue la chambre envahie par la mer (« La nuit, elle est ici, à l'intérieur », *La Nuit* : 15), bien qu'il soit conscient que sa plongée fusionnelle dans le noir et le bruit de la mer est de l'ordre de l'imaginaire. La narratrice se dit menacée par la mer, mais déclare y résister par les mots qu'elle écrit. Il s'agit d'écrire pour faire exister une place – « ma place », revendique-t-elle – où vivre, être, face à une puissance dévorante et une menace monstrueuse : « C'est à cause d'elle [la mer] qu'il me faut rester sous la lampe et écrire. Comme on allume un feu pour repousser les fauves » (*La Nuit* : 11).

Dans ce texte de Corinne Hoex, l'interpénétration de la mer et de la nuit, autre symbole puissant de l'inconscient, semble exacerber la présence de la mer : le silence et les ténèbres nocturnes font ressortir les teintes et les sons marins. La plongée imaginaire du sujet au sein de la nuit et de la mer révèle son angoisse de disparition. Dans la suite de l'ouvrage poétique, la rencontre avec d'autres et la question des mots, comme résistance à la violence, amorceront une libération du personnage.

2.3. *Les Mots arrachés*

Dans ce récent livre poétique, l'eau s'en prend au sujet qui raconte, le séparant d'un être aimé. Cette rupture imposée par l'eau constituait déjà un des thèmes centraux de *Décidément je t'assassine*. Dans ce troisième roman de Corinne Hoex, sur fond d'une pluie torrentielle comparée à une mer incontrôlable et ravageuse, une femme adulte accompagne les derniers moments de sa mère hospitalisée, qui ne cesse de la rabrouer. Après une seconde intervention chirurgicale, la mère a de l'eau dans les poumons, ce qui entraîne sa mort. Sa fille assiste à ses efforts désespérés pour tenter de respirer ; en vain, car l'eau qui l'envahit est plus forte. Celle-ci retient sa proie et la dévaste : « L'eau grossit, te fouille comme une grotte, pénètre ta gorge, ta poitrine, tes os, se répand dans les battements de ton cœur. Tu racles le fond. Tu veux remonter à la surface. Mais quelle surface ? L'eau a tout pris » (Hoex, 2010a : 41). Lors d'une nuit froide et opaque, qui pèse de tout son poids et semble emporter avec elle la mère, en l'absorbant, cette dernière reçoit une injection de morphine, cesse de lutter et s'éteint.

Dans *Les Mots arrachés*, nuit et eau ravissent aussi à la narratrice, une femme adulte, sa mère – « je » et « tu » dont le lecteur ne perçoit clairement l'identité qu'au terme de l'ouvrage poétique. Les derniers moments de la mère, sa mise en terre et sa présence au-delà de la mort qu'évoquent les poèmes de Corinne Hoex sont dévoilés aussi par un support graphique. Six gravures de Véronique Goossens⁸ esquissant des

⁸ Corinne Hoex, éprouvant beaucoup d'affinité entre les gravures de Véronique Goossens et son propre texte, a proposé à l'artiste de collaborer à la publication des *Mots arrachés*. Véronique Goossens (1956) est une illustratrice, dessinatrice, peintre et graveuse belge. En 2013, elle a été lauréate de la Triennale Européenne de l'Estampe contemporaine.

silhouettes féminines sombres, d'abord solitaires, puis au nombre de deux, accompagnent un texte préliminaire et six mouvements de longueurs inégales. Ces derniers sont composés, pour la plupart, de strophes de cinq à six vers concis, dont la densité fait surgir des images éminemment évocatrices, fulgurantes même, sur l'anéantissement de la mère. Comme dans *Ma robe n'est pas froissée* et *La Nuit, la mer*, il faudra attendre la fin du livre pour que la mer létale obsédant la locutrice fasse place à autre chose, de l'ordre du positif. Le paysage maritime nocturne, un jardin baigné de la lumière d'un phare, servira de cadre réconfortant pour la fille.

Dans *Les Mots arrachés*, la mère décédée, est devenue une ombre pesante, aux allures de nuit, qui occupe le corps de la narratrice et essaie de retourner à la vie, dans l'effort, la douleur peut-être. Par petites touches, les images crues et hautement visuelles du deuxième mouvement de l'ouvrage captent le passage de vie à trépas. Certaines peuvent être rapprochées d'autres de *Décidément je t'assassine* : l'angoisse qu'éprouve la fille face aux derniers moments qui se jouent, la lutte désespérée de la mère « au regard furtif (Hoex, 2015a)⁹ » contre la mort imminente qui « veut [lui] faire rendre gorge », son corps dont se saisissent les « mains étrangères » du personnel médical, ses tentatives désespérées de respirer sous un masque, le chemin inéluctable de la mort où s'engager (« tu tâtonnes / vers un appui / qui manque »), la fin infligée par l'eau, la ligne horizontale de l'écran du moniteur. La rage de la mourante pour essayer de se maintenir en vie est écrasée par la puissance d'une eau l'envahissant. L'effort répété pour respirer ouvre la voie à la poussée mortelle de l'eau et dans ce texte encore, celle-ci a le pouvoir de faire disparaître sa victime : « respirer / mais c'est l'eau que tu respirez / à chaque inspiration / l'eau te noie / te submerge », « à chaque inspiration / l'asphyxie / la noyade / l'eau se répand en toi / à la place de la vie ».

Quand la narratrice évoque par la suite la mise en terre, elle imagine l'existence combative de la défunte¹⁰ lâcher prise pour faire place à une vie apaisée dans l'au-delà. Mais revient bientôt en force l'obsession de la mort, qu'incarnent la nuit et l'eau ayant emporté la mère. L'eau-mer nocturne, qui se déploie dans cinq des huit strophes de la cinquième partie du livre, est mouvement perpétuel et masse sombre, force violente et imparable, prenant d'assaut le « tu ». Sont reprises, ici, l'attaque de l'eau et les défenses guerrières de la défunte : « la nuit / toujours ça recommence / la lame de fond / le raz-de-marée / aucun barrage », « toujours ça recommence / l'eau s'engouffre / te submerge / la forteresse s'écroule / un château de sable ». Pour la première fois dans *Les Mots arrachés*, apparaît le pronom « nous »

⁹ Les citations qui suivent, dans ce sous-chapitre, sont issues des *Mots arrachés*, livre dont les pages ne sont pas numérotées.

¹⁰ Les vers « ta vie agrippée / par tant de racines obstinées », « ton bouclier d'orgueil / ton heaume de défiance / fendus / explosés » des *Mots arrachés* font écho à la description de la mère de *Ma robe n'est pas froissée*, « l'impétueuse, la guerrière » (*Ma robe* : 57) et à celle de *Décidément je t'assassine*, louée par sa fille, lors de ses funérailles, comme « "la lutteuse", "la battante" » (Hoex, 2010a : 64).

pour dire ce qui se joue au creux de la nuit. Les deux femmes sont réunies par la mer ; l'une est dans la mer, soumise à sa force, l'autre, à ses côtés : « chaque nuit nous sommes là / toi emportée par les courants / moi sur le rivage / la survivante / la rescapée ». La narratrice revient, une fois de plus, sur la mort de sa mère par l'eau. À « l'eau s'engouffre / te submerge » répond en effet, un peu plus loin dans le texte : « chaque nuit l'eau t'envahit / tu luttas dans ta cale ». La narratrice voit dans l'eau qui, inlassablement, s'empare de sa mère, une ressemblance avec la personnalité de celle-ci : « dans cette eau / quelque chose est toi / de façon absolue » ; violence de la mère et de la mer qui rappelle celle mise en scène dans *Ma robe n'est pas froissée*. Jusqu'au terme de ce cinquième volet, la narratrice n'aura de cesse de recourir à la force tenace de l'eau pour dire les derniers moments de sa mère et la scansion de « chaque nuit », ouvrant la plupart des strophes, unit des images dont l'une découle de l'autre. La scène de la mort de la mère à cause de l'eau, rêvée, revue et revécue par la femme, est ainsi transformée par celle-ci en image de la mourante, nuit après nuit, emportée par la mer. L'absence d'air et la présence de l'eau marquent la fin de la vie, mais aussi le départ vers une autre existence : « chaque nuit l'eau acharnée / le cataclysme / la débâcle / aspirée / tu cours à l'avenir », « chaque nuit ta voix lointaine / naufragée / ta bouche qui cherche l'air / tu dérives / te détaches du monde ». La rencontre entre la fille et la mère, amorcée dans un espace maritime (eau et rivage), se déploiera dans le dernier mouvement des *Mots arrachés*.

3. Mers du réconfort et de l'apaisement

3.1. *Ma robe n'est pas froissée*

La troisième et dernière partie de *Ma robe n'est pas froissée* est consacrée à la relation de la narratrice avec un fiancé brutal qui la battait et violait, sans que ne se soient interposés ses parents, ceux-ci ayant fait mine de ne rien savoir. La femme interrompt son récit, évoquant la situation d'énonciation. Elle se situe face à la mer, dans un lieu qui apparaît comme une fin : « Je suis au bout du monde. Là où les routes s'arrêtent » (*Ma robe* : 96). Les vagues qu'elle décrit semblent à nouveau avoir une vie propre, indifférente aux tréfonds de la mer. La narratrice témoigne aussi d'une certaine connivence avec les vagues, consciente qu'elles ont en commun de buter perpétuellement sur le même obstacle – pour la fille, une demande d'amour jamais satisfaite, toujours bafouée :

Les vagues devant moi se construisent et se brisent. [...] Elles meurent et reviennent sans atteindre le fond. Elles meurent et reviennent sans trouver d'issue. Elles mènent leur besogne. Se construisent et se brisent (*Ma robe* : 96)¹¹.

¹¹ La nouvelle *Des voiliers glissent en silence*, qui annonce le roman de 2008, insiste davantage sur l'oscillation perpétuelle des vagues et leur brisure, auxquelles la narratrice, victime qui s'accuse d'être partie prenante de son drame (elle est maltraitée par l'homme qu'elle aime), s'identifie : « Les vagues

Une contemplation diurne de la mer clôt le roman. Au terme de son récit, la fille décide de rejoindre la mer et s'assoit face à elle. Elle met tous ses sens en éveil, comme pour recevoir en son plein le paysage maritime, ce qui rappelle le moment sur la dune du début du roman. Elle ressent une certaine harmonie avec l'univers, qu'elle éprouve avec intensité. Son « regard en équilibre entre le ciel et l'eau » (*Ma robe* : 110-111) s'attarde sur les voiliers et les nuages, se tourne aussi vers le jeu des enfants et des adultes sur la plage et ses doigts frôlent le sable et les oyats. Le paysage maritime que saisit la femme est aussi sons, cette fois pourvus d'une douceur maternelle – celle qu'elle n'a jamais reçue de sa mère –, qui la plongent dans un état de calme :

Des heures que j'écoute le frémissement des coquillages sous la caresse des vagues, que je me laisse bercer par la rumeur babilante, volubile, le ronronnement bienséant de l'été (*Ma robe* : 111).

Aux images terrifiantes d'une mer destructrice, succède celle d'une mer rassérénante. Dans cet espace vaste et ouvert, qui contraste avec les espaces circulaires et clos, récurrents dans le roman¹², la narratrice trouve enfin les mots justes pour dire son drame : « Rien ici ne connaît l'angoisse de vivre. La menace terrible de l'amour » (*Ma robe* : 111) – un désir d'amour sans réponse, qui l'amène à tout accepter et à elle-même disparaître. Depuis le rivage, ces moments de contemplation paisible de la mer et des vagues dont le mouvement oscillatoire rappelle les désirs de la narratrice (de savoir, d'amour, d'existence) systématiquement réprimés, débouchent sur une forme de conscientisation de sa douleur et un sentiment de sérénité. Elle trouve une place de trêve, une place où se mettre en suspens, tout en restant seule, observant de loin le monde.

Être face à la mer, dans un espace perçu comme aboutissement d'un trajet, ou même, confins du monde, constitue l'essence du poème de Corinne Hoex, *Le Bord*

devant moi se construisent et se brisent. [...] Leur mouvement oscillatoire si régulier, si parfait, ne trouve sa vitalité que dans cette alternance perpétuelle, ces explosions répétées et la déception, la déroute qui, chaque fois, y succède. [...] Les vagues meurent et reviennent sans toucher jamais le fond. Elles meurent et reviennent sans avoir vu d'issue. Elles mènent consciencieusement leur besogne. Se construisent et se brisent. Depuis l'enfance, depuis la nuit des temps, elles ont appris » (Hoex, 2003 : 124).

¹² Nombreuses dans le roman sont les images d'espaces fermés, révélatrices de l'enfermement de la narratrice dans des liens où sa demande d'amour n'est jamais exaucée. Outre l'encerclement de la maison par les peupliers, déjà évoqué, nous relevons un compas qu'avait offert le père à sa fille : « J'ai tracé des infinités de cercles parfaits, de rouages, d'engrenages dont tu occupais le centre. [...] Du haut d'un ciel sans nuages, tu observes ta fille, épinglée ici-bas par la pointe acérée d'un compas d'argent » (*Ma robe* : 15-16). La narratrice se souvient aussi des week-ends où son fiancé la violentait en toute impunité : « Tout le samedi, tout le dimanche, je coopère à ma mise à mort, j'appartiens aux banderilles, au poignard, à l'estoc, je suis au centre de l'arène et il n'y a pas de spectateurs » (*Ma robe* : 106).

du monde (2012)¹³. La nuit, un personnage désigné par le pronom personnel « tu », dont l'on ne connaît pas le genre, se trouve dans un lieu qui est la fin d'un monde connu ou rassurant :

Tu ne viens pas ici sans avoir disparu, toutes routes perdues, poussé par le vent largement mouvementé. [...] Tu es au bord du monde, où les routes s'arrêtent, où ce que tu as construit s'évanouit, s'envole. Au bord du monde, face à la mer, sur une plage déserte [...] (Hoex, 2012b).

Dans ce poème, où s'entrelacent des motifs maritimes chers à Corinne Hoex – la mer plongée dans l'obscurité de la nuit, son « murmure », « la vaste nudité de l'eau », le mouvement ascendant et descendant des vagues, ici se déployant « tendrement » et « doucement » –, le personnage, qui semble meurtri, est à l'écoute de la vie de la mer et d'une révélation qui en émanerait : « La nuit, dans le noir, tu guettes ce mystère, cette opacité, l'obscurité épaisse, comme si c'est de là que vient la lumière » (Hoex, 2012b). La mer au bruit apaisant, enfin, constitue pour le sujet de *Bord du monde*, comme cela l'était aussi pour la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée*, une présence accompagnatrice, presque humaine : « La nuit, dans le noir, avec le murmure, le murmure toujours, le murmure des vagues. La respiration de l'eau près de la tienne » (Hoex, 2012b).

3.2. *La Nuit, la mer*

L'ensemble de *La Nuit, la mer* fonctionne à partir de la reprise d'images et de leur progression. La mer nocturne, bruyante, puissante est toujours revêtue d'un caractère redoutable dans la seconde partie de l'ouvrage poétique, qui met en place les tentatives de libération de la femme de l'oppression pesant sur elle. Ainsi apparaît, au sein de la mer, une nouvelle présence humaine, que le « je » personnage observerait d'abord de loin, lui-même s'étant éclipsé de l'énonciation : des nageuses résolues, indifférentes aux dangers maritimes. Tandis que la mer dévoratrice entraînait à elle tout ce qu'elle pouvait, ce sont les nageuses elles-mêmes, ici, qui « s'engouffrent dans l'eau obscure » (*La Nuit* : 17). La mer, le temps d'une phrase où « les lames » sont sujets, prendrait le dessus sur ces femmes ; mais en vain : « Les lames se soulèvent, les saisissent, les frappent. Les nageuses poursuivent leur route, fendent le corps puissant de la mer » (*La Nuit* : 17). Ces femmes resurgiront un peu plus loin dans le livre. Leur arrivée, peut-être attendue et espérée par la locutrice, met un terme à sa solitude, elle qui venait de se décrire une fois de plus enfoncée dans l'obscurité et le bruit de la mer, dans l'espace de la chambre. À nouveau, ces femmes émergent avec un dynamisme, une assurance aux antipodes de la situation du personnage prisonnier de la

¹³ Le poème *Le Bord du monde* de Corinne Hoex, que précède une photographie de Martine Cornil, où une lune pleine surplombe une mer aux reflets argentés, fait partie du volume *Bords de Mondes* réunissant vingt-neuf photos de la série éponyme de Martine Cornil (ancienne animatrice radio et photographe belge, 1964) et vingt-neuf textes que lui avaient proposés des écrivains.

mer : « Alors, les nageuses viennent. Elles franchissent les vagues. J'entends le battement de leurs bras qui frappent l'eau » (*La Nuit* : 23). Elles invitent le sujet à les suivre et celui-ci se met en scène à leurs côtés, répondant à leur appel : « Elles s'arrêtent devant moi. Et je pars avec elles » (*La Nuit* : 23). Pour la première fois, la femme de *La Nuit, la mer* est auteur d'une action impliquant un changement – un départ.

La question du langage, par ailleurs essentielle dans l'ouvrage poétique, se déploie particulièrement dans cette seconde partie. Un des poèmes, situé entre l'évocation des nageuses et leur apparition pour emmener le personnage, est entièrement consacré à une quête des vagues, au creux de la nuit, de quelque chose de l'ordre de la parole et du secret, ce qu'exacerbent la succession des verbes et des substantifs qui s'enchaînent l'un à l'autre, et le jeu des répétitions :

Les vagues reviennent, insatiables, fouillent, cherchent, exigent, veulent le frémissement, le langage oublié, le mot imprononçable, le motif harcelant qu'emportent les rafales, répétant la même phrase, la même bribe de phrase, la même bribe incomplète. L'écume dans la nuit (*La Nuit* : 19).

Les vagues seraient ainsi à même de percer ce qui a été occulté et qui est présent sans être dit, pour le livrer au vent, qui le brasse à satiété et le disperse dans la nuit ; mouvement incessant et frénétique, des vagues et de la litanie du vent que relaieraient d'ailleurs les fines nervures noires sur fond gris de la sphère juxtaposée au poème (*La Nuit* : 18).

Au terme de *La Nuit, la mer*, l'agitation du déchaînement de la mer et de l'incursion des nageuses s'éteint. Une rupture temporelle inaugure l'avant-dernier poème où la projection dans le futur – le lendemain succédant à la nuit d'où parle la narratrice – est savoir d'une absence : « Demain, il n'y aura plus rien. Plus aucune trace. La mer sera venue avec ses vagues. Les choses n'auront pas existé » (*La Nuit* : 25). C'est la mer qui est responsable de cet évidemment aussi radical qu'énigmatique. Que vise le personnage, qui vient de dire qu'il s'en est allé avec les nageuses et qui, jusqu'au terme du livre, évite toute marque d'énonciation ? La perte serait-elle de ses songes, de sa projection fusionnelle dans la mer et la nuit, de son angoisse de disparaître, de son désir de partir, des mots que les vagues ont extirpés de l'oubli, des mots qu'il écrit ? Cet effacement et cette sorte d'apaisement trouvent leur écho dans le fond presque uniformément gris de la sphère accompagnant le poème (*La Nuit* : 24). Enfin, *La Nuit, la mer* se clôt par le retour au présent – « ce soir » (*La Nuit* : 27) – et réitère le savoir du personnage. La femme sait l'éphémère qui se joue hors de la chambre et de la maison, sur une plage parsemée de traces que la mer effacera. Ces traces, « les empreintes étoilées des pattes de mouettes » (*La Nuit* : 27), dévoilent encore quelque chose du langage. Que ce soit sous la forme de mots-écume disséminés par les vagues ou ici, d'une écriture-oiseau (la très belle image d'« Une écriture indé-

chiffable. Une calligraphie dont le tracé s'envole. », *La Nuit* : 27), le langage est de l'ordre du mystérieux, de l'instable et du fragmenté.

La Nuit, la mer met donc fin à la solitude extrême du sujet qui fantasme, replié sur lui-même. Ce sont les nageuses, figure d'une « provocation imagée » (Bachelard, 2014 : 190) s'adressant à la mer¹⁴, qui font passer la narratrice d'un espace fermé – la mer avec elle dans la chambre ne lui laissant pas de place, la mer qui la happe et la prend en elle – à un espace ouvert – la mer comme espace à parcourir. Cette figure plurielle des nageuses entraînant un tiers, se recouvre d'une dimension particulière dans l'écriture de Corinne Hoex lorsqu'on la rapproche de celle des *Nageuses*¹⁵, poème contemporain de *La Nuit, la mer*. À l'aube, après une nuit de veille, deux nageuses viennent chercher le personnage (« je ») qui vient de s'assoupir et qui est, à l'évidence, dépourvu de toute crainte. Elles l'encadrent et l'entraînent, depuis le fleuve jusqu'à la mer : « très tôt / elles sont venues / et je les ai suivies / j'ai nagé dans le fleuve / vers l'estuaire / jusqu'à la mer », « les deux femmes qui nagent / elles s'arrêtent / elles m'attendent / et je prends place entre elles », « quand il n'y a personne / elles viennent / je nage / avec les nageuses / dans l'eau rapide du grand fleuve » (Hoex, 2010b). Ce poème diffère de *La Nuit, la mer* puisqu'il ne met pas l'accent sur la nuit, mais sur l'aube qui lui succède, ni sur l'eau, mais sur les figures féminines qui la parcourent. Celles-ci sont des guides sûres d'elles, qui protègent le personnage, lui laissant une « place » entre elles. C'est grâce à elles aussi qu'il est alors capable de nager pour affronter l'eau tumultueuse. Ces nageuses de *La Nuit, la mer* et des *Nageuses* peuvent être rapprochées de deux figures féminines apparaissant dans plusieurs textes de Corinne Hoex. Sa grand-mère, Mémé, et son arrière-grand-mère, Mamy¹⁶, sont, aux yeux d'une fillette qui a l'air souvent peu heureuse, des femmes bienveillantes, bien distinctes de sa mère. L'une et l'autre offrent à l'enfant des moments de pur bonheur.

Le départ avec les figures féminines correspond, dans l'ouvrage poétique, à la fin du rêve et à la projection vers un autre espace, également ouvert. La mer mortifère a disparu et fait place aux empreintes éphémères des mouettes sur la plage, à des

¹⁴ Le nageur dirait à la mer : « "Une fois de plus, je vais nager contre toi, je vais lutter, fier de mes forces neuves, en pleine conscience de mes forces surabondantes contre tes flots innombrables" » (Bachelard, 2014 : 190).

¹⁵ Poème publié d'abord en 2009 comme livre d'artiste, avec des illustrations de nageuses de Colette Deblé, puis en 2010, sous le titre d'*Outremer*, dans la revue en ligne *Sources*. L'artiste peintre française Colette Deblé (1944) a illustré *La Nuit, la mer* de Corinne Hoex (paru comme livre d'artiste, sous le titre de *La Mer, la nuit*, en 2008 aux Éditions *Æncrages*) et *Les Nageuses*, dans les Cahiers de Peauésie de l'Adour. Ces contributions font partie du projet de Colette Deblé de réaliser un essai plastique et visuel sur les représentations du corps féminin.

¹⁶ La première intervient dans le roman *Le Grand Menu*, le livre de poésie *Juin* (2011) et la nouvelle *La Petite musique de nuit* (2006) ; la seconde dans les nouvelles *Nous sommes loin* (2002), *Des fourmis dans les jambes* (2004), et le roman *Décidément je t'assassine*.

traces rappelant ces mots énigmatiques que le personnage-écrivain, immergé dans la nuit et la mer, imagine sortis du silence. *Ma robe n'est pas froissée* et *La Nuit, la mer* mettent en scène des sujets qui ont besoin de parler, de raconter et qui cherchent une « place » qui serait la leur. Dans les deux textes, la mer comme gouffre incarne ce qui peut détruire un être, mais la proximité – réelle, physique – avec la mer ou la plongée imaginaire en elle accompagne la prise de parole ou même, l'inciterait. Les rivages sur lesquels prennent fin l'un et l'autre texte, que ce soit celui des jeux de plage de l'été de *Ma robe n'est pas froissée* ou celui désert de *La Nuit, la mer*, sont des espaces de calme, des lieux retranchés de la peur exacerbée par la mer, et d'où émane une certaine douceur ; des endroits, enfin, où s'affirment une prise de conscience et l'expression d'un savoir sur son destin.

3.3. *Les Mots arrachés*

Le dernier mouvement des *Mots arrachés* dévoile le temps et le lieu d'énonciation ainsi que l'identité des personnages. Dans ce texte aussi, l'espace est un bord de mer nocturne : l'« ici » est un jardin d'où sont audibles « un faible bruit de vagues » (Hoex, 2015a) et « l'appel de la hulotte [...] / désolé / solitaire ». L'atmosphère de violence a cédé la place à un espace marin serein, empreint de protection, silence et solitude. La nuit, qu'éclaire « la lumière du phare / lente longue caressante », est à présent dépourvue de toute menace et « le vent du large [...] enveloppe » la locutrice. La mer contemplée, proche de celle que regardait la narratrice à la fin de *Ma robe n'est pas froissée*, a perdu de sa puissance dévastatrice : « un faible bruit de vagues / s'avance jusqu'ici / [...] / les vagues dans le lointain / déroulent patiemment / leur fine frange d'écume / assoupies / consentantes ». Fille et mère sont ensemble, ce que restitue aussi la dernière gravure de Véronique Goossens représentant deux silhouettes proches l'une de l'autre, entourées de sombres nébuleuses. Dans la nuit apaisée du jardin jouxtant la mer, la première égrène, par le verbe, une perception vibrante de celle qui apparaît comme la mère disparue. Le « tu » est d'abord présence physique, animale encore, mais réconfortante, qui s'appuie sur le bras du « je ». Puis, à nouveau évoquée comme souffle, la défunte ne cherche plus à retenir la locutrice, s'accrocher à elle : « ton souffle glisse sur moi / me traverse / me respire / sous les miroitements de l'eau / un monde sans mémoire ». La narratrice, enfin, réitère son désir de « sentir » que l'autre, « ombre souriante », l'accompagne.

Au terme des *Mots arrachés*, la proximité entre la mère et la fille va au-delà de la présence physique retrouvée. La femme fait resurgir l'image de sa mère en train de mourir et cette dernière ôte le masque de l'hôpital pour parler et se retirer de la vie. Le « je » se rétracte, car, en fait, le « tu » n'ouvre la bouche que pour respirer. Puis, à trois reprises, la fille imagine les mots qu'aurait proférés sa mère. Elle fait dire à celle-ci des mots tendres, puis des mots dont le dépouillement la font exister, elle, telle qu'elle est : « ta voix à nouveau / *ma fille* / *je veux que tu sois* / mais tu ne poursuis pas / ton regard est fixe / que je sois quoi / *heureuse* / *vivante* / *belle* / ou alors simplement

/ ma fille je veux que tu sois ». Ces mots maternels non-dits souhaitent à la fille des *Mots arrachés* de pouvoir simplement être ; don d'amour constamment refusé aux filles de *Ma robe n'est pas froissée* ou de *Décidément je t'assassine*, jamais à la hauteur aux yeux de leur mère. Sur fond de roulis doux des vagues, ce sont ainsi ces mots d'amour ayant fait défaut, mais que la disparition a permis de faire exister, qui ont force de lien, de réconciliation entre la fille et sa mère : « une phrase inachevée / suspendue / rien entre nous / n'a jamais été aussi vrai / aussi juste / que ce silence ».

Dans *Décidément je t'assassine* aussi, la fille imaginait retrouver sa mère, en se projetant dans un espace marin. La mère avait souhaité que ses cendres soient dispersées à Ramatuelle, où elle possédait une villa de vacances. La narratrice dit qu'elle choisira certainement cet espace pour lui confier les cendres de la disparue ; une mer, non plus force déferlante qui prend, mais eau avec laquelle s'unir, aux vagues douées de gestes maternels – une douceur que ni elle ni sa mère n'ont connue : « bercée par les vagues. Infiniment bercée. », « Je choisirai l'eau. Tu seras flottante. Tu seras dissoute. Les vagues. La douceur des vagues. Tu as si peu été bercée » (Hoex, 2010a : 132 et 133). La symbiose mère et fille dont rêvait la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée* est ici possible, bien que toujours en péril. En effet, la mer, dont les fonds enferment une menace (l'animal marin évoqué, mais aussi peut-être le rappel des acerbes avertissements maternels), permettrait, dans le roman de 2010, à la fille de trouver une place auprès de sa mère, le temps d'une baignade : « L'an prochain, tes cendres seront mêlées à l'eau bleue. Nous nagerons ensemble. Tu seras forcée de me tolérer. Je n'aurai pas à me plaindre si une méduse me mord » (Hoex, 2010a : 136).

4. Conclusion

De puissants et récurrents thèmes associés à la mer ont pris forme tout au long de ce parcours. Dans l'œuvre de Corinne Hoex, la mer avive les sens de ceux qui s'en approchent. Sa couleur d'un bleu éclatant et son parfum revigorants, son bruit sourd et fort, imprègnent le sujet ; ténébreuse, rêvée ou contemplée de nuit, la mer le tourne vers ses angoisses. Monstre destructeur qui prend tout ce qui est à sa portée, la mer est trou, ventre et bouche menaçants. Anthropomorphisée, la mer peut éprouver des émotions (obstination, rage, tendresse, frustration), poser des gestes doux ou s'ériger en guerrier, se faire entendre comme murmure, être simplement présence accompagnatrice. La mer est figure féminine dont les vagues incarnent une étreinte et un bercement maternels désirés, mais aussi le rejet implacable que fait subir une mère à sa fille.

« Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » (Hoex, 2015b : 67), l'exergue baudelairien choisi par Corinne Hoex pour précéder un de ses tableaux de *Valets de nuit*, nous semble en dire long sur le rôle de la marine qui hante son œuvre. La mer démontée est le gouffre où se penchent, pour voir comment elles sont dévorées et retenues en

elle, les femmes de *Ma robe n'est pas froissée*, de *La Nuit, la mer*, des *Voiliers en glissent silence*, du *Ravissement des femmes*. La vision de la menace et de l'horreur des abîmes maritimes, qui est aussi celle de la propre désolation des sujets et du vide qu'ils occupent pour l'autre, peut cependant être retournée en fin positive. Le regard plongé vers la mer, dans ce qu'elle a de plus destructeur, de vain aussi, permet justement la prise de conscience d'un destin et permet de s'y confronter, par la réminiscence, le fait de raconter et d'écrire. Alors que, dans les textes de Corinne Hoex, les réitérés avalement et mâchement attribués à la mer et à la mère s'opposent à leur caractère protecteur, garant de la vie, une fonction génésique de la mer remonte pourtant à la surface¹⁷. L'écriture de la romancière et poète belge ne cesse, en effet, de faire ressortir le savoir de la marine et sa puissance à engendrer des possibles créatifs.

Ainsi d'une part, au sein de la mer, les personnages de *La Nuit, la mer* et des *Nageuses* osent entrevoir un affrontement vaillant, seul rendu possible par l'imagination d'une présence humaine plurielle, les faisant sortir de leur solitude. D'autre part, le rivage sur lequel s'achèvent les trois textes parcourus, est lieu près de la mer, d'où la contempler, tout en se gardant à distance. Il fonctionne à la fois comme écrin où sont dits des mots importants, mystérieux (des mots fragmentés et peut-être tabous, en tout cas « imprononçables », dans *La Nuit, la mer*), des mots de résistance, et comme « place » possible pour le sujet. Dans *Ma robe n'est pas froissée*, mais aussi dans *Des voiliers glissent en silence* et *Le Ravissement des femmes*, le bord de mer est un lieu où les femmes se retrouvent et tentent de mettre à distance les liens les maintenant sous la sujétion d'un tiers néfaste. Le rivage se recouvre d'une dimension fondatrice plus intense encore à la fin des *Mots arrachés*, dans la mesure où la narratrice est l'auteur d'un processus de rupture, de brisure – elle a « arraché » à sa mère des mots d'amour, puis elle a écarté délibérément les mots superflus –, s'octroyant par là-même des mots bienveillants la faisant exister ; ces mots dont elle avait cruellement manqué, comme les filles des romans antérieurs et peut-être aussi le « je » angoissé de *La Nuit, la mer*. Dans l'imaginaire hoexien dont font indéniablement partie la cassure et le morcellement – rappelons ainsi les vagues qui éclatent, « les flocons d'écume », les sujets s'imaginant être déchiquetés par la mer¹⁸, les inquiétants « tronçons d'enfants » rejetés, les atours guerriers maternels ayant cédé –, la plongée dans la mer et la contemplation depuis le rivage ne cessent de participer à la reconstruction des personnages.

¹⁷ Nous renvoyons à la réflexion d'Annick Gendre sur le lien entre la dévoration de la mer et sa fonction génésique, qu'elle met en lumière dans les textes de Jean Lods.

¹⁸ Fragmentation qui trouve son paroxysme dans le récent ouvrage poétique de Corinne Hoex, *Oripeaux*. Le thème central est celui des dépouilles que charrie la mer : objets, traces organiques, mais aussi sentiments, rêves, espoirs, qui sont « lambeaux / déchirures » (Hoex : 2015c), « fragments d'oubli / débris de vie / [...] / rognures d'amour », « lacérations », « reliques / [...] / brisures blanches », « tessons broyés de nacre », « copeaux et sciures », etc. Les débris putrescents, ensevelis dans la vase stagnante, sont voués au néant – « effacement / oubli », déclarent les deux derniers vers d'*Oripeaux*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (2014) : *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie Générale de France. [éd. orig. : 1942].
- CAUWE, Lucie (2008) : « La mer, pour exister [Entretien avec Corinne Hoex] », *Le Soir*, 18 janvier. Disponible sur : http://archives.lesoir.be/la-mer-pour-exister_t-20080118-00EKGA.html.
- CORBIN, Alain (1998) : *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage. 1750-1840*. Paris, Aubier. [Support Kindle]
- DURAND, Gilbert (1978) : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Bordas [éd. orig. : 1960].
- DURAND, Gilbert (en ligne) : « Symbolisme des eaux », in *Encyclopædia Universalis*, s.v. EAU. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-des-eaux>.
- GADZALA, Krysteena (2013) : *Écrire la relation mère-fille au XXI^e siècle : le roman familial au service du souvenir dans « Autour de ma mère » (2007) de Catherine Safonoff, « Décidément je t'assassine » (2010) de Corinne Hoex et « Rien ne s'oppose à la nuit » (2011) de Delphine de Vigan*. Thèse de « Master of Arts in French ». University of Waterloo.
- GENDRE, Annick (2009) : « Du limen marin dans l'écriture de Jean Lods ». *Carnets 1 (La mer dans tous ses états)*, 91-116. Disponible sur : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12310.pdf>.
- GILLAIN, Nathalie (2017) : « Postface », in Corinne Hoex, *Le Grand Menu*. Bruxelles, Espace Nord, 123-151.
- HOEX, Corinne (2003) : « Des voiliers glissent en silence ». *Marginales* 252, 122-124.
- HOEX, Corinne (2008) : *Ma robe n'est pas froissée*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- HOEX, Corinne (2009) : *La Nuit, la mer*. Bruxelles, Didier Devillez Éditeur. [Avec des encres de Camille De Taeye]
- HOEX, Corinne (2009) : *Les Nageuses*. Cahiers de Peauésie de l'Adour. [Avec des aquarelles de Colette Deblé]
- HOEX, Corinne (2010a) : *Décidément je t'assassine*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- HOEX, Corinne (2010b) : « Outremer ». *Sources*, n° d'avril-mai (*Des voix de femmes*).
- HOEX, Corinne (2012a) : *Le Ravissement des femmes*. Paris, Grasset.
- HOEX, Corinne (2012b) : « Le Bord du monde », in M. Cornil, *Bords de monde*. Bruxelles, Maelström.
- HOEX, Corinne (2013) : *Celles d'avant*. Bruxelles, Le Cormier.
- HOEX, Corinne (2015a) : *Les Mots arrachés*. Liège, Éditions Tétrás Lyre. [Avec des gravures de Véronique Goossens]
- HOEX, Corinne (2015b) : *Valets de nuit*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- HOEX, Corinne (2015c) : *Oripeaux*. Nîmes, La Margeride. [Avec des estampes de Robert Lobet]
- JUNG, Carl Gustav (2014) : *Psychologie et alchimie*. Paris, Libella. [éd. orig. : 1944].

- LAMARCHE, Caroline (2017) : *Réception de Corinne Hoex. Séance publique du 28 octobre 2017*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Disponible sur : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/discoursreception/lamarche28-102017.pdf>.
- NEUMANN, Erich (2009): *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid, Editorial Trotta. [éd. orig. : 1974].
- NINANNE, Dominique (2016) : « Pères et filles dans les romans de Corinne Hoex ». *Çédille, revista de estudios franceses* 12, 297-325. Disponible sur : <http://cedille.webs.ull.es/12-15ninanne.pdf>.
- NINANNE, Dominique (à paraître) : « Des mères et des filles dans trois romans de Corinne Hoex ». *Basamat. Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Ben M'sik Université Hassan II Mohammedia-Casablanca*.
- PURNELLE, Gérald (2012) : « Corinne Hoex, *Contre jour* (Le Cormier, 2009) ; *Juin* (Le Cormier, 2011) ». *Culture, le magazine culturel de l'Université de Liège*, février. Disponible sur : http://culture.uliege.be/jcms/prod_812515/fr/corinne-hoex.

La littérature pédagogique des Lumières : la réception de Stéphanie Félicité de Genlis et son écho en Espagne

Beatriz Onandía Ruiz

Universidad del País Vasco

beatriz.onandia@ehu.eus

Resumen

Stephanie Félicité de Genlis dio a conocer al público español los debates educativos que tenían lugar en Francia y que comenzaban poco a poco también a llevarse a cabo en España. El siglo XVIII, y debido en buena parte a la obsesión pedagógica de los ilustrados españoles, se caracterizó por una avalancha de textos destinados a la formación y a la educación de las mujeres. Bajo esta perspectiva, las obras de esta autora francesa se convirtieron en lectura recomendada para la mujer española, ya que estas lecturas perseguían ante todo un objetivo moral: ocupar los tiempos de inactividad e instruir a las mujeres en sus obligaciones de buena esposa y de buena madre educadora.

Palabras clave: Literatura pedagógica. Escritura femenina. Siglo XVIII. España. Traducciones.

Abstract

Stéphanie Félicité de Genlis introduced the Spanish people to educational debates which already existed in France and which were gradually beginning to arise in Spain. The pedagogical obsession of the Spanish enlightenment scholars provoked a veritable avalanche of texts aimed at the education and schooling of women throughout the XVIII century, especially in the middle of the century. From this perspective, the works from this French author became recommended reading for Spanish women of this era. The moral objective of these writings sought to occupy idle moments and instruct women in their duties as a good wife, mother and educator.

Key words: Pedagogical literature. Women writing. XVIII century. Spain. Translations.

Résumé

Stéphanie Félicité de Genlis fit connaître au public espagnol les débats éducatifs qui avaient lieu en France et qui commençaient à se développer peu à peu en Espagne. L'obsession pédagogique des intellectuels des Lumières espagnoles provoqua pendant tout le

* Artículo recibido el 6/05/2017, evaluado el 26/07/2017, aceptado el 5/10/2017.

XVIII^e siècle une véritable avalanche de textes destinés à la formation et à l'instruction féminine surtout vers le milieu du siècle. Dans cette perspective, les œuvres de l'auteure française devinrent une lecture recommandable pour la femme espagnole de l'époque. Ces lectures poursuivaient l'objectif moral qui avait pour but d'occuper les moments d'oisiveté et d'instruire les femmes dans leurs devoirs de bonne épouse et de bonne mère éducatrice.

Mots clé : Littérature pédagogique. Écriture féminine. XVIII^e siècle. Espagne. Traductions.

0. Introduction

L'avènement et la réflexion sur la femme devient un trait caractéristique de la société espagnole du XVIII^e siècle. Malgré une mise à l'écart de la femme des Lumières due à l'idée préconçue qu'elle n'avait pas cette capacité intellectuelle propre à la création, et à un manque évident d'éducation qui était surtout un privilège masculin, la présence féminine dans le monde des lettres va devenir une réalité.

La femme acquit donc au XVIII^e siècle une maturité sociale jamais vue auparavant. Nous pouvons parler même d'une active participation dans le monde de la politique et dans le monde des lettres. Toutes ces circonstances vont améliorer sa condition sociale, même si les divergences autour des questions féminines continuent pendant tout ce siècle.

En suivant cette tendance, plusieurs débats vont avoir lieu autour de la question de l'émancipation féminine. Un bon nombre d'intellectuels des Lumières réputés progressistes vont essayer d'injecter de nouvelles idées concernant l'éducation de la femme et sa place dans la société, dans le seul et unique but d'améliorer sa situation.

En el siglo XVIII la reivindicación de la condición femenina se acelera con la tenaz iniciativa de los gobernantes y de los educadores, iniciativa masculina a la que la mujer aporta, ahora, resueltamente, su propia colaboración [...] La mujer pasa a ocupar un plano destacadísimo en la vida social no sólo como pieza clave de la familia, sino en actividades extra familiares de interés público (Palacios, 1964 : 245).

En harmonie avec cet intérêt pédagogique du siècle des Lumières, l'éducation deviendra donc un des sujets phares de la production éditoriale de l'époque. Influencées par l'énorme succès d'œuvres comme l'*Émile* (1762) de Rousseau¹ ou les *Traité sur l'éducation des filles* (1678) de Fénelon, les publications sur la pédagogie verront augmenter leur nombre d'une façon surprenante.

Les débats éducatifs qui avaient lieu en France vont circuler aussi dans le milieu intellectuel espagnol, grâce aux différentes traductions d'œuvres françaises. La pra-

¹ Les œuvres de Rousseau, interdites par l'Inquisition en 1764, seront très courantes, parmi les lectures des intellectuels espagnols de l'époque.

tique connu un succès considérable, car elle était considérée, par les intellectuels de l'époque, comme l'une des manifestations les plus claires de l'esprit universel et cosmopolite du siècle des Lumières (García Hurtado, 2007 : 38). Pendant ce siècle, les traductions ont suscité l'intérêt des Espagnols et le nombre élevé d'ouvrages traduits à cette époque-là en est la preuve. En effet, des études contemporaines dénombrent 2.117 éditions d'œuvres traduites. Ces chiffres nous aident à comprendre la véritable colonisation linguistique et culturelle vécue par le monde des lettres hispaniques de l'époque.

En outre, la passion pour la pédagogie des intellectuels espagnols, l'intérêt des femmes pour la lecture et le développement du monde éditorial provoqueront pendant tout le siècle une véritable avalanche de textes destinés à la formation et à l'instruction féminine, surtout vers le milieu du siècle. Certaines de ces traductions ont contribué à l'élaboration d'un corpus de textes en espagnol traitant de l'éducation des jeunes demoiselles au XVIII^e siècle, ce qui servit à configurer toute une pensée féministe ou du moins réformatrice à l'égard de l'éducation des femmes et de leur rôle en société, qui sut se répandre à l'aide de la diffusion de ces textes dans les salons littéraires les plus prestigieux de l'époque.

Parmi la multitude des écrivains qui furent traduits, on évoque une auteure remarquable qui va influencer énormément la production littéraire féminine dans le domaine de la pédagogie et de la morale : Stéphanie Félicité de Genlis (1746-1830).

Le cas de Stéphanie Félicité de Genlis prouve à la perfection la présence progressive des femmes auteures dans le domaine de la pédagogie à la fin de l'Ancien Régime. Les premières productions de Madame de Genlis sont exclusivement pédagogiques. Grâce aux travaux en tant que gouverneur et éducatrice des princes de la maison d'Orléans, elle remporte une célébrité évidente et ses œuvres pédagogiques acquièrent également, une notoriété en France, mais aussi dans de nombreux pays européens. Le système éducatif proposé par Stéphanie Félicité de Genlis a une forte influence parmi les cercles anglais, italiens et espagnols plus fortunés (Reid, 2011 : 38). L'éducation lui apparaît comme la solution essentielle à tous les problèmes des sociétés, car la méthode pédagogique proposée par l'auteure française est constituée d'une combinaison de lectures très diverses qui comportent des ouvrages de thématiques hétérogènes. Cependant et malgré cette diversité thématique, la production éducatrice de la pédagogue promeut une méthode pédagogique essentiellement catholique où elle soutient la portée de la religion et de la morale contre cette éducation philosophique très en vogue de l'époque. En outre, les écrits de Madame de Genlis comme l'indique Martine Lapied (2007 : 228), devient également à l'époque, une source extraordinaire du style de vie aristocratique de la France d'Ancien Régime.

La grande majorité de ses publications ont connu, en son temps, une importante diffusion européenne, comme le montrent essentiellement les échos

critiques publiés dans des revues anglaises et allemandes, les rééditions et les différentes traductions avant, pendant et après la Révolution.

De ce fait, il n'est pas surprenant que le système éducatif proposé par Stéphanie Félicité de Genlis traverse rapidement les frontières franco-espagnoles, influençant fortement le panorama littéraire hispanique des Lumières. « La Condesa de Genlis es una señora cuyo genio y talento hacen honor a su sexo y clase » (María da Silva, 1781 : 271). Lorsque Francisco María da Silva² (Lafarga, 1990 : 123) s'exprimait en ces termes élogieux, aucune des œuvres de Stéphanie Félicité de Genlis n'avait encore été traduite en espagnol. C'est seulement quatre ans plus tard, en 1785, qu'*Adèle et Théodore* fit son apparition en langue castillane. Ainsi ce témoignage donnait déjà le ton de l'écho et de l'acceptation positive et quasi unanime qu'allait recevoir cette femme de lettres en Espagne.

Les œuvres éducatives de Madame de Genlis eurent en Espagne un succès fulgurant. La liste des traductions espagnoles qu'on a pu établir³ atteste, comme les différentes rééditions, du succès que connut l'œuvre de Stéphanie Félicité de Genlis en Espagne. Son théâtre, *Les veillées du château*, ses ouvrages pratiques, ses romans éducatifs et quelques-uns de ses romans historiques connurent des traductions quasi immédiates en langue castillane pour la seule période 1785-1823, on trouve seize œuvres traduites en espagnol qui firent d'elle la femme la plus traduite en Espagne, laissant loin derrière d'autres auteures de renom comme : Françoise de Graffigny, Marie Leprince de Beaumont ou Louise d'Épinay.

La connaissance de Marie Leprince de Beaumont en Espagne, par exemple, se réalise surtout à travers des traductions de ses œuvres. La popularité de ses *Magasins* démontre la grande diffusion et acceptation de ses écrits pendant tout le siècle. Grâce à l'étude intitulée *Enseñanza y vida académica en la España moderna*, réalisée par la spécialiste Mónica Bolufer (2002 : 640), nous connaissons le bilan global de cette réception ; l'auteure nous livre les données suivantes : sur dix œuvres traduites, cinq le seront entre 1773 et 1790. À la différence de celles d'autres auteurs des Lumières, les productions littéraires de la Française ne tombent pas dans l'oubli ; car, pendant tout le XIX^e siècle, elles connaissent un grand nombre de rééditions, désormais sous forme de textes découpés, réduits et adaptés selon les idéologies du moment.

De son côté, *Les Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny connaissent aussi en leur temps un très large succès. Comme le fait remarquer Arbi Dhifaoui (2006 : 38) entre 1747 et 1836, on ne compte pas moins de cent quarante-sept éditions, traductions et adaptations. La popularité de cette œuvre fut-elle, que rapidement traverse les frontières franco-espagnoles et son arrivée sous le manteau et naturellement, dans sa version originale, devient une réalité parmi les divers cercles

² Pseudonyme du Duc d'Almodovar.

³ Voir annexe: liste de traductions des œuvres de Madame de Genlis en espagnol.

culturels de l'époque. L'accent sur la célébrité hispanique de cette écrivaine française est mis sur quelques traductions et rééditions apparues entre 1792 et 1823. Malheureusement, la célébrité de Madame de Graffigny ne perdura pas longtemps, et l'infortunée auteure tomba rapidement dans l'oubli. Comme dans son pays natal, il a fallu attendre l'arrivée du XX^e siècle pour retrouver, à nouveau, quelques références à sa production. À la suite des nouvelles rééditions de ses célèbres *Lettres d'une Péruvienne*, cette auteure a retrouvé une certaine actualité. Cette renaissance contemporaine de Françoise de Graffigny a été saluée, par exemple, par les mouvements féministes du XX^e siècle, qui se sont réclamés de sa célèbre œuvre épistolaire du fait de sa forte revendication en faveur des femmes.

Louise d'Épinay trouva chez « la Ilustrada » Ana Muñoz la promotrice de ses célèbres *Conversations d'Émilie*, publiées en 1774, et très vite reconnues en France. Cette œuvre est traduite pour la première fois en langue castillane en 1797. Cette nouvelle production pédagogique est présentée comme une méthode inédite pour mieux tracer les destins des futures mères. La fortune littéraire de cette écrivaine française est rapidement révélée par certaines intellectuelles espagnoles des Lumières. Josefa Amar y Borbón, Josefa de Jovellanos ou Rita Caveda Solares vantent cet ouvrage et sa brillante auteure dans les différents prologues de leurs propres écrits. De ce fait, Louise d'Épinay, comme beaucoup de ses contemporaines, connaît la célébrité en Espagne grâce à une production simple, de lecture agréable, et qui, malgré les passages obligés d'instruction morale, ne manque pas de vivacité et même de quelques touches humoristiques. Raisons suffisantes pour penser que cette traduction fit le bonheur de multiples lecteurs de l'époque.

Il faut souligner que la liste des femmes auteures traduites en espagnol au siècle des Lumières est assez large. À ce titre on pourrait citer également Amélie-Julie Candelle, Mary Wollstonecraft, Isabelle de Charrière, Élisabeth Helme, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles (par son mariage Madame de Lambert), Sophie Lee, Charlotte Lennox, Isabelle de Montolieu, Marie-Jeanne Riccoboni, Edith-Anne Somerville etc. Toutes ces femmes auteures connurent un succès ponctuel, sans pour autant affaiblir la renommée de Madame de Genlis qui se prolongea même après sa mort.

1. La fortune éditoriale des publications de la Comtesse de Genlis en Espagne

C'est en deux vagues que les œuvres de la pédagogue française ont été publiées en espagnol : 1785-1792, puis 1805-1843. Au cours de la première de ces vagues, trois traductions seront présentées au public espagnol : *Adela y Teodoro* (1785)⁴, *Las veladas de la quinta o novelas e historias sumamente útiles* (1788)⁵ et *Los anales de la virtud, para uso y utilidad de los jóvenes de ambos sexo* (1792)⁶.

⁴ *Adèle et Théodore* (1782).

Dans la deuxième période, celle de 1802-1843, les traductions seront plus variées et de plus en plus nombreuses. Plus d'une vingtaine de titres seront annoncés dans la presse espagnole de l'époque. Dans le large éventail des œuvres traduites, dont certaines seront traduites plus d'une fois en espagnol, on retrouve la plupart des contes, des nouvelles et des romans historiques de Madame de Genlis. À titre d'exemple on pourrait citer : *La víctima de la Ciencias y de las artes* (1811)⁷, *El sitio de la Rochela, o el triunfo de la conciencia en la desgracia* (1820)⁸, *El Zafir portentoso, o, El talismán de la felicidad: cuento oriental* (1822)⁹, *Luisa de Clermont, novela histórica* (1824)¹⁰, *Pamrosa o el palacio y la choza* (1824)¹¹, etc. Cet engouement est surtout lié à la renommée de la Française en tant que femme pédagogue, à la portée éducative et instructive de ses œuvres et à la clémence de la censure espagnole qui ne trouvait, jusqu'alors, rien d'amoral ou de dangereux pour empêcher leur traduction.

Nonobstant, dans les œuvres traduites et attribuées à Madame de Genlis, il y a parfois des zones d'ombres et des inexactitudes. Un exemple est la nouvelle *Adelayda o el triunfo del amor* (1801), présentée comme une œuvre de la Française par la traductrice espagnole María Jacoba de Castilla de Xarava, et dont la *Gaceta de Madrid* du 22 mai 1801 fait l'éloge en la considérant comme « una de la más bellas producciones de Madama de Genlis, cuyo mérito es bien conocido entre los literatos ». Par souci de la vérité, il faut préciser que même aujourd'hui, la BNE (Bibliothèque nationale d'Espagne) considère cette version espagnole comme une traduction d'une œuvre de Madame de Genlis. Or il s'agit, sans l'ombre d'un doute, d'une œuvre anonyme publiée à Paris, chez Merlin, en 1772, et qui porte le titre *Adélaïde, ou le Triomphe de l'Amour*¹², dont Félicité de Genlis, dans une note de fin d'un autre ouvrage, nie être l'auteure sans mâcher ses mots. Ainsi, dans *Le Petit La Bruyère, ou Caractères et mœurs des enfants de ce siècle*, on lit :

Madame de Genlis ayant découvert qu'un roman intitulé *Adélaïde, ou le Triomphe de l'Amour* est imprimé sous son nom, et désigné sur plusieurs catalogues comme étant d'elle, déclare que c'est une imposture, et qu'elle n'a nulle connaissance de cet ouvrage (Genlis, 1801 : 303).

⁵ *Les veillées du château* (1782).

⁶ *Les Annales de la vertu* (1781).

⁷ *Sainclair ou la Victime des arts et des sciences* (1808).

⁸ *Le siège de La Rochelle, ou le malheur et la conscience* (1808).

⁹ *Le Saphir merveilleux, ou le talisman du bonheur : conte oriental* (1803).

¹⁰ *Mademoiselle de Clermont* (1802).

¹¹ *Pamrose, ou le palais et la chaumière* (1801).

¹² Cette œuvre est annoncée dans différents journaux de l'époque comme par exemple le *Journal littéraire*, décembre 1772.

Les raisons de cette erreur d'attribution sont dues au fait que la plupart des journaux et des catalogues, à partir de 1800, désignaient Madame de Genlis comme auteure de cette nouvelle qui circulait sous son nom. De toute évidence, María Jacoba de Castilla de Xarava a traduit une édition qui se disait de l'auteure française, et induite en erreur, dédie dans sa préface la traduction aux femmes et la présente en ces termes :

LA TRADUCTORA/ A MI SEXO/ Señoras mías: creo oportuno ofreceros esta producción de Madama Genlis en un tiempo en que la virtud y el decoro andan como fugitivos de nuestras concurrencias, después que han ocupado su lugar la disipación y el capricho (Jacoba de Castilla, 1801 : préface).

2. Madame de Genlis sous le regard attentif du Saint Office

La censure espagnole au XVIII^e siècle est trop connue pour y revenir dans ces pages, mais comme l'affirme Lucienne Domergue (1996 : 9) « au sud des Pyrénées, Censure et Lumières font bon ménage ». Toutefois, puisqu'il va en être question ici et que ce phénomène ne saurait être compris hors du contexte général de la censure, force est pour nous de constater que cette surveillance et les sanctions consécutives s'acharnèrent fortement contre des plumes plus audacieuses. Cependant, l'arrivée des œuvres françaises dans l'Espagne des Lumières fut une réalité et, comme l'affirme Lydia Vázquez (1991 : 22), au moment de la perte d'autorité de cette institution qui inspirait la terreur, ces œuvres eurent une importante diffusion dans toute la péninsule Ibérique.

De ce fait, tout ne fut pas gloire et beauté dans la réception de cette auteure en Espagne, car, sans échapper à la règle, Stéphanie Félicité de Genlis aussi va être censurée et poursuivie par l'Inquisition espagnole. De ce fait, une de ses œuvres sera interdite à la circulation et à la traduction. Il s'agit de *La religion considérée comme l'unique base du bonheur et de la véritable philosophie* (1787). Comme l'indique le titre, cet ouvrage, en tant qu'écrit antiphilosophique et apologie de la religion, aurait dû faire l'unanimité chez les ecclésiastiques espagnols. Cependant, par un décret, datant du 22 février 1806, il va être interdit pour « contener proposiciones erróneas, malsonantes, temerarias y capaces de seducir a los incautos » (Anonyme, 1844 : 26).

Adèle et Théodore va subir le même sort. Ainsi, un décret émis le 1^{er} mars 1817 va interdire l'œuvre sous le motif qu'elle contient des « proposiciones malsonantes, capciosas, falsas, inductivas a error y excitativas de ideas torpes » (*Índice general de los libros prohibidos*, 1844 : 3).

Cette interdiction fait référence au premier tome de l'édition d'*Adèle et Théodore*, publiée sans le nom de l'auteur, en 1807 à Londres chez G. Robinson. Or, cette condamnation pose un problème, car l'œuvre en question avait déjà été traduite en espagnol presque vingt ans auparavant. L'explication de ce problème réside peut-être dans le fait que la censure inquisitoriale ne pouvait intervenir qu'*a posteriori*, à la

suite d'une dénonciation, qui, comme l'indique Jacques Soubeyroux (2013), « ne se produisait parfois que plusieurs années après la parution d'un ouvrage ».

Le plus plausible, à notre avis, est que les censeurs n'avaient pas eu connaissance que cette œuvre avait déjà été traduite en espagnol, et qu'en plus, l'édition originale d'*Adèle et Théodore* avait reçu l'approbation du censeur et écrivain espagnol renommé Gaspar Melchor de Jovellanos¹³ et de Felipe de Ribero, membre de la Real Academia de Historia. Par un courrier datant du 11 février 1786 accompagnant les trois tomes de l'édition parisienne de 1782, Jovellanos et Ribero seront mandatés par Pedro Escolano de Arrieta, secrétaire du Roi, pour contrôler et vérifier le contenu de l'œuvre avant qu'elle soit mise en circulation. Car, il faut savoir que, pour faire face au commerce clandestin des livres étrangers, chaque œuvre, dans la mesure du possible, passait par les mains d'un censeur avant d'obtenir la permission d'être imprimée. Ainsi, les deux censeurs, dans le rapport de censure détaillée de presque trois pages qu'ils remirent le 2 septembre 1786, donnaient leur avis favorable et estimaient que :

Todo es, en este sistema, una lección disimulada, pero eficaz y unida y acomodada a los dos sexos. Los tapices que cubren las paredes contienen trozos escogidos de historia sagrada o profana, cuya explicación e inteligencia se bebe y aprende por pasatiempo en las horas desacomodadas para atención más seria (Archivo Histórico Nacional, AHN, 1785 : 5549).

Il faut savoir que la version espagnole d'*Adèle et Théodore* faite par Bernardo María de Calzada avait déjà été publiée en 1785. Il nous semble évident que les deux censeurs n'avaient pas de choix concernant leur avis, étant donné qu'ils étaient précédés par une traduction de l'œuvre, qui à son tour avait fait l'objet d'un rapport de censure favorable¹⁴. Voilà pourquoi, à la fin de leur rapport, ils n'oublient pas de mentionner que « aún hemos entendido con mucho gusto que se trata y se trabaja en su traducción » (AHN, 1785 : 5550). Propos qui sont erronés, puisque les trois tomes de la version espagnole avaient déjà fait l'objet d'une parution.

Tout en faisant une analyse positive et presque élogieuse, les censeurs se montreront très réticents concernant certains commentaires religieux qui s'enlisent dans différentes parties de l'œuvre de Madame de Genlis. Un passage d'*Adèle et Théodore* va surtout être mis en cause et jugé sévèrement. Il s'agit de celui où il est question de l'agonie d'un moribond et où l'écrivaine française, dans une note de bas de page, critique tout le cérémonial religieux qui précède la mort :

¹³ Il était aussi Membre de la Real Academia de Historia.

¹⁴ Voir AHN, Consejos, leg. 5550/22 : le permis d'impression, qui inclut le rapport de censure du tome I de la traduction *Adela y Teodoro*, sollicité par l'imprimeur Joaquín Ibarra, est accordé le 1^{er} février 1785. Le permis du tome II et III de la traduction sera accordé le 9 juillet 1785.

Toutes ces choses se pratiquent encore dans tous les villages et la plupart des petites villes de province. J'ai vu dans un village un père au chevet de sa fille expirante, réciter lui-même à haute voix, les prières des agonisants qui finissaient et commençaient par ces mots : Sortez de ce monde âme chrétienne. Quelles paroles dans la bouche d'un père ! Quelle horrible démente !... Elle outrage également la religion et l'humanité. D'ailleurs, tout cet appareil inhumain, qui ne donne au mourant que de l'épouvante, ne peut inspirer à ceux qui l'entourent que la crainte et l'horreur de la mort ; faiblesse bien contraire au christianisme, qui nous recommande particulièrement le courage, et nous prescrit le mépris de la vie (Genlis, 1782 : 75).

Pour les censeurs, ce passage est contraire aux préceptes de la religion chrétienne. Tout en conseillant qu'il faut « excusarse la impresión » (AHN, 1785 : 5549), ils la condamnent durement :

A nosotros nos parece que de una práctica y preces establecidas y aprobadas por la Iglesia para el trance terrible de la muerte debe sentirse y hablarse con otra veneración y respeto y que es una impiedad irreligiosa caracterizar tan duramente unos usos y auxilios santos [...] (AHN, 1785 : 5549).

Lorsqu'*Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation* fut traduit en espagnol par Bernardo María de Calzada et publié sous le titre *Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación en 1785*, sa réception dans les périodiques et journaux littéraires espagnols fut uniformément positive¹⁵ (Andrés, 1787 : 524). Le censeur Gaspar de Montoya qui fut chargé de la censure de cette traduction, dans son rapport favorable à l'impression émis le 28 janvier 1785, s'exprimait positivement concernant la traduction et la qualité de l'œuvre, qui selon lui était : « bastante bien traducida, y contiene instrucciones muy morales y útiles a la educación de los jóvenes » (AHN, 1785 : 5550). En fait, il y avait dans ce livre tout pour plaire au lecteur espagnol. Il était question de l'éducation de tous les enfants, filles et garçons, aussi bien que de celle des princes. Tout cela selon les principes d'une saine et décente éducation. Ainsi, le 6 décembre 1785 la *Gaceta de Madrid*, périodique officiel de l'Espagne, présentait le livre dans des termes courts et élogieux, et insistait sur le fait que les lettres qu'elle contenait étaient « tan útiles como agradables para todo género de personas, incluso por los príncipes ».

¹⁵ *Diario curioso, erudito, económico* [...], 15 novembre 1786, p. 183. Voir aussi Marmontel (1787 : 13-14).

3. 1805-1843 : la révolution de l'imprimerie espagnole et le fulgurant succès de la production littéraire de Stéphanie Félicité de Genlis

Le siècle des Lumières est une période très riche et mouvementée pour l'imprimerie et l'édition espagnoles. La presse regorge d'annonces de publication d'œuvres très variées : rééditions de classiques espagnols, romans originaux, nouvelles, traductions anciennes et modernes, traités divers etc. Dans ce contexte, il est souvent difficile d'identifier certains auteurs d'origine et traducteurs, lorsque les écrits sont seulement cités par le titre.

Après la traduction des *Annales de la vertu*, en 1792, il faudra attendre douze ans pour retrouver un autre écrit de Madame de Genlis en langue castillane. Il s'agit en fait d'une courte anecdote intitulée *le Jupon vert*¹⁶, publiée en espagnol sous le titre de *La saya verde*. Ce récit sera inséré, sans citer Madame de Genlis comme auteure, dans le *Decamerón Español*, publié par Vicente Rodríguez de Arellano (1805 : 87)

Cette traduction sera suivie par une autre, dont le lieu d'édition ne sera plus l'Espagne, mais curieusement la ville de Hambourg, en Allemagne. Ainsi on retrouve la traduction de la comédie en trois actes *La bonne mère* (1780), faite par un certain J.V. Díaz de Toledo, maître de langue espagnole, et publiée en 1809, sous le titre *La buena Madre : comedia en tres actos*.

Considérée comme une des femmes les plus représentatives de la culture littéraire française grâce à son écriture convenable, instructive, vertueuse et divertissante qui convenait bien à la mentalité espagnole, Madame de Genlis connaîtra un succès fulgurant auprès des lecteurs hispanophones à partir de l'année 1811, et cela grâce aux traductions de plus en plus nombreuses de ses œuvres.

Les éditeurs de ces traductions vont surtout privilégier les écrits courts, les nouvelles, ou les romans historiques pas très volumineux, et composés d'un tome au plus. De ce fait, parmi les premières traductions de cette période on retrouve *La víctima de la Ciencias y des las artes*¹⁷ (traduction de *Sainclair ou la Victime des arts et des sciences*, 1808) et *El conde de Corke, llamado el grande ó el hombre que no conoce el arte de la intriga*¹⁸ (Traduction de *Le comte de Corke, surnommé le Grand ou la séduction sans artifice*, 1804).

Nous avons pu constater que les traductions espagnoles respectent plus ou moins les titres du texte d'origine, chose qui facilite leur repérage. Mais il y a des cas

¹⁶ Anonyme, *Nouvelle Bibliothèque des Romans*, tome X, Paris, libraire-éditeur Maradan, 1801, p. 43-73.

¹⁷ Cet exemplaire rarissime est mentionné seulement dans le Catalogue n° 77 de Paul Orsich ; disponible sur : <http://www.orsich.com/pdfs/cat77.pdf>.

¹⁸ Cette traduction est annoncée dans la *Gaceta de Madrid*, du 5 janvier 1815, sans mentionner le nom de Madame de Genlis.

où le titre est changé totalement. C'est le cas de *La Heroína*¹⁹ (*La Duchesse de La Vallière*, 1804). Cette traduction va connaître un grand succès auprès de la presse de l'époque. Ainsi, le journal *El Espectador*, dans son numéro daté du 6 août 1821, considère cette œuvre comme :

La mejor de cuantas ha dado a luz aquella literata: abunda en sentimientos nobles y generosos, y en máximas de la más sana moral [...] La traducción está hecha con esmero, y tiene un estilo correcto y castizo. De los dos tomos se ha formado uno solo.

Ce commentaire montre qu'il ne s'agit pas d'une traduction, mais plutôt d'une adaptation du texte d'origine, vu que les deux tomes de l'œuvre de la Française seront réduits en un seul tome dans la version castillane. Une adaptation dans laquelle le traducteur s'est permis de réduire certaines longues descriptions. En général les traducteurs spécifient qu'ils traduisent « librement », ce qui signifie qu'ils considèrent l'adaptation culturelle propre au traducteur.

Il est aussi intéressant de noter que le roman historique de Madame de Genlis suscitera également l'attention des éditeurs et lecteurs espagnols. Pour la seule période 1820-1841, le roman *Le siège de La Rochelle, ou le malheur et la conscience* (1807), sera édité et traduit plus de cinq fois sous le titre *El sitio de la Rochela*²⁰. La qualité de cette œuvre sera également mise en évidence par la presse ibérique de l'époque. Ainsi, la *Gaceta de Madrid* du 30 août 1828 attire surtout l'attention sur la pureté des vertus que cette œuvre inspire :

El objeto de esta novela es probar la superioridad y la fortaleza que inspira una conciencia recta, apoyada en la religión, en todos los males de la vida. La pérdida de todos los bienes de fortuna, una infamia no merecida, la separación de la sociedad y el odio de esta misma se hacen oír menos [...]. Obrita que al paso que recrea la imaginación, inspira la virtud y aviva el interés de su lectura por los contrastes más tiernos y animados.

Le succès de cette œuvre sera confirmé, d'une certaine manière, par l'opéra italien en deux actes (le livret de Gaetano Rossi et la musique de Luigi Rossi) intitulé *Chiara di Rosemberg*, dont le sujet est tiré du *Siège de la Rochelle*. Cet opéra connaîtra un succès fulgurant en Italie, en France, et surtout en Espagne où il sera représenté, à partir de l'année 1832, pendant plus de vingt ans.

¹⁹ Cette traduction sera annoncée dans le *Diario de Madrid* du 18 juillet 1811. Le traducteur, dans une note finale, essaie d'expliquer ce changement de titre, qui selon lui est basé sur la vie héroïque de la Duchesse.

²⁰ Ainsi on pourrait citer les traductions de M.A.M. (1820), de Felipe David y Otero (1822), de L. (1823), de E. (1838) ou de D.O.R.J. (1841). Cf. Annexe.

Il faut pourtant souligner que toutes les œuvres de Madame de Genlis ne furent pas traduites en Espagne. À Bordeaux et surtout à Paris, existaient des éditeurs ou imprimeurs spécialisés dans les œuvres en espagnol tels que Lavallo le jeune, Wincop (plus tard veuve Wincop), Pillet, Masson et fils, Rosa (plus tard Rosa et Bouret) etc., sans parler d'une Librairie américaine qui s'illustrait dans les œuvres en langue castillane.

Et il n'est pas surprenant que certains des écrits de l'auteure française furent traduits et publiés en espagnol à Paris. Comme par exemple *Luisa de Clermont, novela histórica* (1824) et une autre version de cette dernière *La señorita de Clermont* (1825); *Zuma, o el Descubrimiento de la quina. Novela Peruana, seguida de las Canas del Tiber* (1827); *Inés de Castro : novela portuguesa* (1828) ou encore *Alfonso o el hijo natural* (1835).

Dans le cas d'*Inès de Castro* (1817), elle sera traduite encore une fois (cette fois-ci en Espagne), sous le titre : *Inés de Castro : novela tomada de la historia de Portugal*²¹. Cette traduction sera faite par un certain Salvador Izquierdo et fera l'objet d'un rapport de censure, avec un avis « favorable con reparos ». Ainsi, pour obtenir le permis d'impression, le traducteur fut obligé de faire certaines corrections à cette version. Il put l'obtenir finalement, le 31 août 1831. Voici quelques propos du censeur dans son rapport, rédigé le 9 décembre 1830 :

Debe dividirse en capítulos, y puede imprimirse quitando el tema que pone al principio de Voltaire y omitiéndose las expresiones de “ser divino”, “persona divina”, esparcidas en la obra que, por no estar foliada, no se pueden marcar, y la palabra “extravagancia” que atribuye al celibato, y va rayada. (AHN, 1785 : 5570).

Ce rapport montre de façon évidente que dans cette période, la censure, même si elle était affaiblie, jouait encore un rôle primordial dans les publications espagnoles. De ce fait Salvador Izquierdo, pour obtenir le permis « obéira à la lettre » aux conseils du censeur. Ainsi dans sa version corrigée, la citation originale de Voltaire, présente dans le texte de Genlis, « Toutes les passions sont en lui des fureurs », sera rayée par le traducteur.

Cet engouement pour l'œuvre de Félicité de Genlis est aussi illustré par les annonces que la presse espagnole réserve aux nouvelles productions de l'auteure publiées en France. Comme par exemple *El Diccionario curioso y razonado*, annoncé dans *Minerva o el revisor general* le 4 juin 1818 ; *París en Provincia, y la provincia en París*, annoncée dans *Cartas españolas o sea revista histórica* le 30 mai 1831 ; ou encore *Laureta y Julia*, annoncée dans *La revista española* le 3 janvier 1836.

²¹ En treize ans cette traduction (1832) sera rééditée deux fois. Il existe aussi une autre traduction de cette œuvre faite par M. G. Gutiérrez en 1840.

Si en France Madame de Genlis était considérée comme une auteure prolifique, cette prolixité va se retrouver aussi dans les traductions espagnoles qui seront de plus en plus nombreuses et variées. Sa domination sur le genre de la nouvelle s'accroît au fil des traductions de ses œuvres qui se diffusent dans le marché éditorial espagnol. Ainsi, on retrouve *Plácido y Blanca o las Batuecas* (1826)²². Cette dernière fera l'objet d'un commentaire de bas de page très peu flatteur de la part d'Eugenio de Ochoa, traducteur de l'ouvrage *Horas de Invierno* (1936) :

Madama de Genlis, que de cualquier cosa hacía una novela, hizo una también acerca de este valle o dehesa refiriendo en ella como otras tantas verdades todas las conocidísimas paparruchas que se cuentan acerca de las Batuecas para divertir a los chiquillos (Ochoa de, 1836: 220-221).

Cette traduction sera suivie par *Valeria y Beaumanoir o la caprichosa apetencia* (1830)²³, *El Apóstata y la devota, o sea, El poder irresistible de los buenos principios* (1832)²⁴ ou *Zeneida o la perfección ideal; la viuda de Lui* (1832).

Mais, si la nouvelle de Félicité de Genlis connaissait un essor remarquable en langue castillane, son poème en prose fut aussi traduit. De ce fait, en 1829, sera publié *Las pastoras de Madian, o la juventud de Moisés : poema en prosa*²⁵. Ce poème recevra beaucoup d'éloges dans la presse de l'époque, à l'image d'un commentaire qu'on retrouve dans le *Diario balear* du 23 mars 1829 où on pouvait lire : « Esta obra [...] al paso que ofrece una lectura la más amena y divertida, todas sus líneas respiran máximas de moral y virtud, fundadas en varios pasajes de la escritura santa ».

Il est important de noter que la période 1832-1836 sera une des périodes au cours desquelles les traductions des œuvres de Madame de Genlis seront particulièrement nombreuses. Qu'on en juge par ces traductions : *Zuma o el descubrimiento de la quina* ; *Las cañas del Tiber o los desgraciados amores de Rozeval y Urania* ; *La bella Paulina o Amar sin saber a quién* (1832) ; *El premio de una buena acción : novela escrita por Madama de Genlis* (1833) ; *La princesa de Clermont* (1833)²⁶ ; *Barmecidas, novela*

²² Le traducteur (D.A.P.) pourrait être Agustín Pérez Zaragoza Godínez, un des précurseurs de la nouvelle gothique en Espagne, traducteur, écrivain et éditeur de *La Enciclopedia de la Juventud*, dont la plupart des œuvres furent publiées en France.

²³ La parution de cette traduction de Manuel Marqués sera annoncée dans la *Gaceta de Madrid*, du 27 novembre 1830. On retrouve aussi une petite analyse dans *Cartas Españolas*, en juin 1832.

²⁴ La parution de cette œuvre traduite par le baron d'Ortaffa sera annoncée dans la *Gaceta de Madrid*, du 11 septembre 1832.

²⁵ La parution de cette traduction de José March sera annoncée dans la *Gaceta de Madrid*, du 12 janvier 1829.

²⁶ Il existe aussi un exemplaire manuscrit intitulé *La señorita de Clermont, novela histórica de la marquesa de Genlis*, traduit par L.G.E.C., 1823, qui fait partie de la collection privée de Carlos Peñaranda y Toral-Soler et se trouve à l'Instituto de Estudios Giennenses (Jaén, Espagne).

histórica : novela histórica sacada de la que con el título de Los caballeros del cisne, o La corte de Carlo-Magno (1834) ; *Consecuencias del ateísmo o, Memorias del Comendador de Linanges* (1835) ; *Ceneyda o la perfección ideal, novela* (1836).

D'ailleurs, il faut préciser que même si certaines traductions seront annoncées, on ne retrouve pas leurs traces. Tel est le cas de *Palmira y Flaminea o el secreto*, traduite par un certain A.M. (cette traduction qui comporte deux tomes est annoncée dans la presse espagnole entre 1838 et 1842), mais aussi la *Colección de novelas de madama de Genlis* (cette nouvelle version d'un tome est annoncée en 1823 à Barcelone par l'imprimeur Manuel Texéro).

Cette vague de traductions sera clôturée par *El castillo de Kolmeras* (1843)²⁷.

4. Conclusion

Stéphanie Félicité de Genlis a goûté la célébrité, liée à la fois à sa condition de femme auteure et à la forte reconnaissance vécue hors des frontières françaises. Cependant, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle les traductions vont se faire de plus en plus rares et presque inexistantes ce qui plonge, d'une certaine manière, la renommée extraordinaire de cette auteure française dans l'oubli absolu.

En effet, la production féminine du XVIII^e siècle ne peut être comprise en dehors du contexte culturel propre de l'Espagne. Cette société fortement catholique et misogyne avait établi comme tradition la ségrégation des sexes et entretenait une grande suspicion au sujet de l'éducation féminine. Malgré cela, les écrivaines commencèrent à fleurir et avec elles leurs productions littéraires. L'obsession caractéristique du XVIII^e siècle et l'intérêt des femmes pour la lecture provoquèrent une véritable avalanche de textes destinés à la formation et à l'instruction des femmes en démontrant ainsi que la nature féminine n'était pas incompatible avec la célébrité littéraire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDRÉS, Juan (1787) : *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Madrid, Antonio de Sancha.
- ANONYME (1801) : *Nouvelle Bibliothèque des Romans*. Paris, Maradan.
- ANONYME (1844) : *Índice general de los libros prohibidos*. Madrid, J. José Félix Palacios.
- ANONYME (1785) : *Archivo Histórico Nacional*. Madrid, manuscrito no publicado, legajo 5549.

²⁷ Cette nouvelle, traduite par Víctor Balaguer, fut republiée en 1848 dans «El novelista universal».

- BOLUFER PERUGA, Mónica (2002) : « Enseñanza y vida académica en la España moderna ». *Revista de historia moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 20, sp. Disponible sur : https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/28506/1/RHM_20.pdf.
- DA SILVA, Francisco María (1781) : *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*. Madrid, Antonio de Sancha.
- DHIFAOU, Arbi (2006) : *Littérature épistolaire*. Tunis, Institut supérieur de l'éducation et de la formation continue.
- DOMERGUE, Lucienne (1996) : *La censure des livres en Espagne à la fin de l'Ancien Régime*. Madrid, Casa Velázquez.
- DYSERINCK, Hugo (1990) : *Europa en España, España en Europa*. Barcelona, PPU.
- FUENTES, Juan-Francisco (1988) : « Luces y sombras de la Ilustración española ». *La Educación en la Ilustración Española*. Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 1, 9-27.
- GARCÍA HURTADO, Manuel-Reyes (1999) : « La traducción en España, 1750-1808: cuantificación y lenguas en contacto », in Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 35-44. Disponible sur : www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9-s254.
- GENLIS, Stéphanie Félicité de (1780) : *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*. Paris, Lambert et Baudouin.
- GENLIS, Stéphanie Félicité de (1781) : *Annales de la vertu ou cours d'histoire à l'usage des... Par l'auteur du Théâtre d'éducation*. Paris, Lambert et F.J Baudouin.
- GENLIS, Stéphanie Félicité de (1782) : *Adèle et Theodore*. Paris, Lambert et Baudouin.
- GENLIS, Stéphanie Félicité de (1783) : *Œuvres complètes : éducation et morale*. Bruxelles, P.J. de Mat.
- GENLIS, Stéphanie Félicité de (1784) : *Veillées du château*. Paris, Lambert et Baudouin.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1935) : *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833*. Madrid, Tipografía de Archivos.
- LAFARGA, Francisco (1990) : « Un intermediario cultural en la España del siglo XVIII: el Duque de Almodóvar y su Década Epistolar », in Kurt Spang, Hugo Dyserinck, Angel Raimundo Fernández González, Enrique Banús Irusta (coord.), *Europa en España, España en Europa, Actas del simposio internacional de literatura comparada*. Barcelona, PPU, 123-136.
- LAPIED, Martine (2008) : « Femmes éducatrices au Siècle des Lumières », in Isabelle Brouard-Arends et Marie-Emmanuelle Plagnol-Dieval (éds.), *Annales historiques de la Révolution française*. Paris, Armand Colin, 228-231.
- MARMONTEL, Jean-François (1787) : *Novelas morales*. Traducción de Vicente María Santinavez. Valladolid, Viuda e hijos de Santander.
- OCHOA DE, Eugenio (1936) : *Horas de invierno*. Madrid. Impr. de I. Sancha.
- PALACIOS, Vicente (1964) : *Los españoles de la Ilustración*. Madrid, Guadarrama.

- PLAGNOL-DIEVAL, Marie-Emmanuelle (1996) : *Madame de Genlis : bibliographie des écrivains français*. Paris, Memini.
- REID, Martine (2011) : « Madame de Genlis dans le champ éditorial de son temps ». *Revue de la BNF*, 39, 38-45. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-3-page-38.htm>.
- SOUBEYROUX, Jacques (2013) : « Rousseau en Espagne au XVIII^e siècle ». *Cahiers du CE-LEC*, 5. Disponible sur : http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/files/Documents/-cahiers_du_celec_5/J.%20Soubeyroux.pdf.
- VÁZQUEZ, Lydia (1991) : « Censure de la littérature française dans l'Espagne éclairée ». *Litté-
rales* 8 (*La bibliothèque est en feu*), 29-42.

ANNEXE: Liste de traductions des œuvres de Stéphanie Félicité de Genlis en espagnol

I. Traductions publiées

- Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación* [*Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation...*, 1782], traduit par Bernardo María de la Calzada, Madrid, impr. de Joaquín Ibarra, 1785.
- Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación* [*Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation...*, 1782], traduit par Bernardo María de la Calzada, Madrid, impr. Real, 1792.
- Alfonso o el hijo natural* [*Alphonse ou le fils naturel*, 1809], traduit par Pedro Hinigio Barinaga, Valence, impr. de Cabrerizo, 1832.
- Alfonso o el hijo natural* [*Alphonse ou le fils naturel*, 1809], traducteur inconnu, Paris, Pillet, 1835.
- Barmecidas, novela histórica: novela histórica sacada de la que, con el título de Los caballeros del cisne, o La corte de Carlo-Magno* [*Les chevaliers du cygne, ou la cour de Charlemagne*, 1795], traduit par G.G., Barcelone, impr. de J.F. Piferrer, 1834.
- Colección de novelas de madama de Genlis*, traducteur inconnu, Barcelone, impr. de Manuel Texero, 1823.
- Consecuencias del ateísmo, o, Memorias del Comendador de Linanges* [*Les Athées conséquents, ou mémoires du commandeur de Linanges*, 1824], traducteur inconnu, Cadix, impr. de Feros, 1835.
- Darman o el sordomudo* [*Darmance, le sourd-muet, in Souvenirs de Félicie*, 1804], Paris, impr. Belin-Mandar, 1841.
- El Apóstata y la devota, o sea, El poder irresistible de los buenos principios* [*L'apostasie, ou la dévotion*, 1801], traduit par le barón d'Ortaffa, Barcelone, impr. de Bergnés y Compañía, 1832.
- El castillo de Kolmeras* [*Le château de Kolmeras*, 1804], traduit par Víctor Balaguer, Madrid, impr. de Wenceslao Ayguals de Izco, 1843.

- El conde de Corke, llamado el grande o el hombre que no conoce el arte de la intriga* [*Le comte de Corke, surnommé le Grand ou la séduction sans artifice*, 1804], traduit par Ramón Tamayo y Calvillo, impr. d'Escibano, 1814.
- El Guardapiés verde: anécdota* [*Le jupon vert : anecdote*, 1802], traduit par Felipe David y Otero, Barcelone, impr. de Torras Hermanos, 1822.
- El premio de una buena acción: novela escrita por Madama de Genlís* [*La conversation et le manuscrit*, 1800], traducteur inconnu, Barcelone, impr. de la Viuda e hijo de Manuel Texero, 1833.
- El sitio de la Rochela, o el triunfo de la conciencia en la desgracia* [*Le siège de La Rochelle, ou le malheur et la conscience*, 1807], traduit par M.A.M., Perpignan, impr. de J. Alzine, 1820.
- El sitio de la Rochela, o la desgracia y la conciencia* [*Le Siège de la Rochelle, ou le Malheur et la conscience*, 1808], traduit par Felipe David y Otero, Barcelona, José Rubio, 1822.
- El sitio de la Rochela, o el triunfo de la conciencia y la desgracia* [*Le Siège de la Rochelle, ou le Malheur et la conscience*, 1808], traduit par L., Cádiz, Casa de Misericordia, 1823.
- El sitio de la Rochela, o el infortunio y la conciencia* [*Le Siège de la Rochelle, ou le Malheur et la conscience*, 1808], traduit par E., Barcelona, Antonio Bergnes, 1838.
- El sitio de la Rochela, o la desgracia y la conciencia* [*Le Siège de la Rochelle, ou le Malheur et la conscience*, 1808], traduit par D.O.R.J. Barcelona, José Rubio, 1841.
- El sordo mudo: anécdota verdadera* [*Darmance, le sourd-muet, in Souvenirs de Félicie*, 1804], traduit par Antonio Sarmiento, Valence, impr. d'Estevan, 1819.
- El Zafir portentoso, o, El talismán de la felicidad: cuento oriental* [*Le Saphir merveilleux, ou le talisman du bonheur : conte oriental*, 1803], traduit par Felipe David y Otero, Barcelone, impr. de Torras Hermanos, 1822.
- Inés de Castro: novela portuguesa* [*Inès de Castro*, 1817], traduit par D***, Paris, Wincop, 1828.
- Inés de Castro: novela tomada de la historia de Portugal* [*Inès de Castro*, 1817], traduit par Salvador Izquierdo, Madrid, impr. de Bueno, 1832.
- La bella Paulina, o Amar sin saber a quién* [*La belle Paule*, 1817], traducteur inconnu, Barcelone, impr. de Manuel Saurí y Compañía, 1832.
- La buena madre: comedia en tres actos* [*La bonne mère : comédie en trois actes*, 1780] traduit par J.V. Díaz de Toledo, Hambourg, J.C. Bruggemann, 1809.
- La dichosa hipocresía* [*L'heureuse hypocrisie*, 1803], traduit par Felipe David y Otero, Barcelone, impr. de Torras Hermanos, 1822.
- La Heroína* [*La Duchesse de La Vallière*, 1804], traduit par D. ***, Madrid, impr. de M. de Burgos, 1818.
- La princesa de Clermont* [*Mademoiselle de Clermont*, 1802], traduit par G.G., Barcelona, impr. d'Oliva, 1833.
- La saya verde* [*Le jupon vert : anecdote*, 1802], traduit par Vicente Rodríguez de Arellano, Madrid, impr. de Gómez Fuentenebro y Compañía, 1805.

- La señorita de Clermont* [*Mademoiselle de Clermont*, 1802], traduit par Pedro Ferrer, Bordeaux, impr. de Lawalle le jeune, 1825.
- La víctima de la Ciencias y des las artes* [*Sainclair ou la Victime des arts et des sciences*, 1808], traducteur inconnu, Cadix, impr. de la Tormentería, 1811.
- Las Madres rivales o La calumnia* [*Les mères rivales ou la calomnie*, 1800], traduit par Pedro Hinigio Barinaga, Valence, impr. de Cabrerizo, 1832.
- Las pastoras de Madian, o la juventud de Moisés: poema en prosa* [*Les bergères de Madian, ou, La jeunesse de Moïse : poème en prose en six chants*, 1812], traduit par José March, Barcelone, impr. de Miguel y Tomás Gaspar, 1829.
- Las veladas de la quinta o novelas e historias sumamente útiles* [*Les Veillées du château...*, 1782], traduit par Fernando de Gillemán, Madrid, impr. de Manuel González, 1788.
- Los anales de la virtud, para uso y utilidad de los jóvenes de ambos sexos* [*Annales de la vertu...*, 1781], traduit par Bernardo María de la Calzada, Madrid, impr. Royale, 1792.
- Los votos temerarios o el entusiasmo* [*Les vœux téméraires, ou l'enthousiasme*, 1798], traduit par Manuel de Vergara, Valence, impr. de Cabrerizo, 1836.
- Luisa de Clermont, novela histórica* [*Mademoiselle de Clermont*, 1802], traduit par D.J.C. Paggés, Paris, Wincop, 1824.
- Manual de viajantes* [*Manuel du voyageur*, 1798], traduit par J.V. Díaz de Toledo, Hambourg, J.C. Bruggemann, 1808.
- Pamrosa o el palacio y la choza* [*Pamrose, ou le palais et la chaumière*, 1801], traduit par Felipe David y Otero, Barcelone, impr. de Manuel Texero, 1824.
- Plácido y Blanca o las Batuecas* [*Les Battuecas*, 1816], traduit par D.A.P., Valence, impr. d'Ildefonso Mompié, 1826.
- Valeria y Beaumanoir o la caprichosa penitencia* [*La jeune pénitente*, 1803], traduit par Manuel Marqués, Madrid, impr. de Matton y Boix, 1830.
- Veladas de la quinta o novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia...* [*Les Veillées du château, ou Cours de morale à l'usage des enfants...* 1784], traduit par Fernando de Gilleman, Madrid, Manuel González, 1788.
- Zeneida o la perfección ideal, novela* [*Zénéide ou la perfection idéale*, 1817], traducteur inconnu, Barcelone, impr. de Manuel Saurí y Compañía, 1836.
- Zeneida o la perfección ideal; La viuda de Luzi* [*Zénéide ou la perfection idéale ; La veuve de Luzi*, 1817], traducteur inconnu, Barcelone, impr. de Manuel Saurí y Compañía, 1832.
- Zuma o el descubrimiento de la quina* [*Zuma ou la découverte du Quinquina*, 1817], traducteur inconnu, in *La virtud y orgullo*, Valence, impr. de Cabrerizo, 1834.
- Zuma o el descubrimiento de la quina; Las cañas del Tíber o los desgraciados amores de Rozeval y Urania; La bella Paulina o Amar sin saber a quién* [*Zuma ou la découverte du Quinquina*, 1817], traduit par Manuel Andrés Igual, Barcelone, impr. de Manuel Saurí y Compañía, 1832.

*Zuma, o el Descubrimiento de la quina. Novela Peruana, seguida de las Canas del Tiber [Zuma ou la découverte du Quinquina ; suivi de La Belle Paule de Zenéide, des roseaux du Tibre, 1817], trad par D***, Paris, Wincop, 1827.*

II. Traductions d'ouvrages attribués à Madame de Genlis

Adelayda, o, El triunfo del amor [Adelaïde ou le triomphe de l'amour et de la vertu, 1772], traduit par María Jacoba Castilla Xarava, Madrid, impr. de Pantaleón Aznar, 1801.

Adelina o los efectos del entusiasmo [Adeline ou les effets de l'enthousiasme] (cité dans l'Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833), traduit par Ángel González Palencia, Madrid, Tipografía de archivos, 1935.

Doña Laura de Olmones o seo la desenterrada, por Madama Genles, traducteur inconnu, Barcelona, impr. d'Ignacio Estivill, 1831.

III. Traductions manuscrites

*Anales de la virtud y de la gracia para, o curso de historia, para el uso de la juventud, obra de la señora de de Genlis [Annales de la vertu..., 1781], traduit par Juan Bover, 1787. (Cet exemplaire manuscrit est mentionné dans *Memoria biográfica de los Mallorquines*), Palme de Majorque, impr. Nacionale, 1838.*

La señorita de Clermont, novela histórica de la marquesa de Genlis [Mademoiselle de Clermont, 1802], traduit par L.G.E.C., 1823 (cet exemplaire manuscrit fait partie de la collection privée de Carlos Penaranda y Toral-Soler et se trouve à l'Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, Espagne).

*Los votos temerarios o el entusiasmo [Les vœux téméraires, ou l'enthousiasme, 1798], traduit par Luis Monfort (cette traduction manuscrite, qui de toute évidence a été faite avant 1827, est mentionnée dans la *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días...*), Valence, impr. de José Ximeno, 1827.*

IV. Contes adaptés pour le théâtre espagnol

*El calderero de San Germán: o El mutuo agradecimiento [Le chaudronnier, ou la reconnaissance réciproque, in *Les Veillées du château*, 1784], comédie en trois actes, adaptée par Gaspar Zavala y Zamora et représentée à Madrid par la compagnie d'Eusebio Ribera, le 29 janvier 1790.*

*El premio de la humanidad (El Czar Iwan), [Le Czar Iwan, in *Les Veillées du château*, 1784], comédie en trois actes, adaptée par Gaspar Zavala y Zamora et représentée à Madrid par la compagnie d'Eusebio Ribera à Madrid, le 6 septembre 1790.*

*Pamela o la adopción feliz [Pamela, ou l'heureuse adoption, in *Les Veillées du château*, 1784].*

*Snelgrave, o el poder de un beneficio [Les esclaves, ou le pouvoir des bienfaits, in *Les Veillées du château*, 1784].*

Écrire *vrai* : la posture d'authenticité chez Agota Kristof et Katalin Molnár

Julia Ori

Universidad Complutense de Madrid

julia.ori@ucm.es

Resumen

Agota Kristof y Katalin Molnár, dos autoras franco-húngaras del siglo XX, comparten la preocupación por utilizar un lenguaje que pueda expresar una cierta realidad y verdad. Para eso, se alejan de la lengua francesa normativa y escriben en un lenguaje incorrecto, más apto a representar su diferencia. Sin embargo, mientras que Kristof lo hace queriendo llegar a una máxima objetividad, Molnár escribe de forma exageradamente subjetiva. En el presente artículo examinamos la postura textual y extratextual de estas autoras respecto a la posibilidad de escribir, mediante el análisis del lenguaje en la trilogía de Kristof y en *Lamour Dieu* de Molnár.

Palabras clave: Bilingüismo literario. Autenticidad. Lenguaje.

Abstract

Agota Kristof and Katalin Molnár, two Franco-Hungarian authors of the twentieth century, share the concern to use a language that can express a certain reality and truth. For that, they distance themselves from the normative French language and write in an incorrect language, more apt to represent their difference. However, while Kristof wants to reach maximum objectivity, Molnár writes in an exaggeratedly subjective way. This article examines the textual and extratextual position of these authors regarding the possibility of writing the truth, through the analysis of language in Kristof's trilogy and in *Lamour Dieu* of Molnár.

Key words: Literary bilingualism. Authenticity. Language.

Résumé

Agota Kristof et Katalin Molnár, deux auteures franco-hongroises du XX^e siècle, partagent la même préoccupation d'utiliser un langage pouvant exprimer une certaine réalité et vérité. Pour cela, elles s'éloignent de la langue française normative et écrivent dans un langage incorrect, plus apte à représenter leur différence. Néanmoins, tandis que le but de Kristof est d'arriver à une objectivité totale, Molnár écrit d'une manière exagérément subjective. Dans cet article, nous examinons la posture textuelle et extratextuelle de ces auteures concer-

* Artículo recibido el 14/11/2017, evaluado el 7/01/2018, aceptado el 10/02/2018.

nant la possibilité d'écrire la vérité, à travers l'analyse du langage dans la trilogie de Kristof et dans *Lamour Dieu* de Molnár.

Mots clé : Bilinguisme littéraire. Authenticité. Langage.

1. Écrire la vérité ou écrire *vrai* ?

Les lecteurs veulent savoir ce qu'on met dans les livres et ils ont raison. Les lecteurs veulent savoir quelle viande il y a dans la farce, s'il y a des colorants, des agents conservateurs, des émulsifiants ou des épaississants. Et c'est désormais le devoir de la littérature de jouer franc-jeu. Tes livres ne doivent jamais cesser d'interroger tes souvenirs, tes croyances, tes méfiances, ta peur, ta relation à ceux qui t'entourent. C'est cette seule condition qu'ils feront mouche, qu'ils trouveront un écho (Vigan, 2016 : 152-153).

Écrire sa vie – cela est devenu l'un des moteurs de la littérature de la fin du siècle dernier et de celle d'aujourd'hui (voir par exemple Blanckeman, 2000). Les récits autobiographiques ont soulevé la question de la vérité et de l'authenticité, ce qui a abouti, entre autres, à la création du néologisme « autofiction » par Doubrovsky (1977). Comme celui-ci le souligne (Doubrovsky, 1988), la vérité ne se trouve pas nécessairement dans le récit exact des faits passés. Voire, ce récit est inexistant, impossible à écrire : « La vérité, ici, ne saurait être de la copie conforme, et par cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à construire » (Doubrovsky, 1988 : 77). La question ne devrait plus être formulée, par conséquent, en termes de *vérité*, mais on parlerait plutôt d'« écrire *vrai* », c'est-à-dire de donner une image fidèle de soi-même et de sa vie sans se soucier des détails factuels.

Les œuvres d'Agota Kristof (1935-2011) et de Katalin Molnár (1951) – deux écrivaines franco-hongroises qui publiaient principalement dans les années 80 et 90 – témoignent de ce souci d'« écrire *vrai* ». En effet, ces auteures ne veulent pas tellement raconter des histoires vraies – même si les deux s'inspirent de leur propre vie –, mais elles souhaitent plutôt trouver un langage susceptible d'exprimer la « vérité ». Elles adoptent une « posture d'authenticité », non seulement dans leurs œuvres de fiction, mais également dans leurs textes de non-fiction, leurs entretiens donnés, voire dans leur vie.

Cette notion d'« écrire *vrai* » ou celle de « posture d'authenticité » s'approcheraient de l'*ethos* de la rhétorique ancienne où le *caractère* devient pour l'orateur un moyen de persuader l'auditoire : « On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toute les questions en général [...] » (Aristote, 1967 : 1356a, 76). Il devient donc un argument à côté du *logos* (persuasion

par la logique du discours) et du *pathos* (persuasion par l'appel aux émotions des interlocuteurs), construit à travers la crédibilité du locuteur provenant de son caractère.

Néanmoins, ce caractère n'est pas forcément celui de l'orateur en tant que personne en chair et en os, mais signifie davantage la construction d'une image par et dans le discours, « destinée à garantir le succès de l'entreprise oratoire » (Amossy, 1999 : 10), « capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance » (Maingueneau, 2004 : 203). Par conséquent, l'ethos serait, selon Aristote, un effet du texte – même s'il n'est pas tout à fait indépendant des éléments extradiscursifs tels que la tenue vestimentaire ou la gesticulation.

Dans ce qui suit, nous voudrions démontrer comment Kristof et Molnár veulent persuader les lecteurs que le langage qu'elles utilisent est le seul langage authentique, le seul capable d'exprimer une certaine vérité. Même si leurs œuvres semblent être opposées à première vue – la simplicité apparemment naïve de la langue kristofienne et la langue hybride et exubérante de Molnár – elles sont portées, selon nous, par un même désir « réaliste » qui les incite à rompre avec le langage classique des romans conventionnels.

Notre hypothèse est donc que les deux auteures tiennent une posture d'authenticité dont les traces peuvent être trouvées aussi bien dans leurs textes que dans leurs propos paratextuels et même dans la mise en scène de leur mode de vie : dimensions rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle), selon Jérôme Meizoz (2007). En effet, ce dernier auteur à qui nous avons emprunté la notion de *posture* définit celle-ci justement comme l'image publique de l'écrivain construite à la fois par l'auteur lui-même, par les médias et par le public : elle « participe simultanément d'un fait linguistique et d'un fait institutionnel » (Meizoz, 2010 : 76).

Par conséquent, la problématique de l'authenticité en relation avec le langage – question essentielle de « l'écrire-vrai » de Kristof et de Molnár – sera examinée aussi bien d'un point de vue stylistique que thématique dans la trilogie des jumeaux (*Le Grand Cahier, La Preuve, Le Troisième Mensonge*) de Kristof et dans *Lamour Dieu* de Molnár, complétée par l'analyse des propos métatextuels et de la réception de leurs œuvres. Premièrement, nous présenterons séparément la posture d'Agota Kristof, puis celle de Katalin Molnár pour pouvoir traiter plus facilement des singularités de leur écriture et de leur trajectoire – ce qui est particulièrement important dans le cas de la deuxième, inconnue même dans les milieux scientifiques – et puis, dans la conclusion, nous les comparerons pour souligner les ressemblances.

2. Posture de simplicité : Agota Kristof

Agota Kristof est née en 1935 dans un petit village de Hongrie et est morte en 2011 à Neuchâtel, en Suisse. À partir de ces données biographiques, le reste est facile à deviner : une enfance marquée par la guerre, suivie du totalitarisme communiste pendant l'adolescence et l'exil en 1956, au seuil de sa vie d'adulte. Puis, la solitude de

l'immigrante qui cherche refuge dans l'écriture, le désir de rentrer au pays natal après la chute du Mur de Berlin confronté à l'impossibilité même de le faire étant devenue une étrangère dans son propre pays.

Après ses poèmes en hongrois qu'elle écrivait pour le tiroir, Kristof a changé de langue d'écriture et a commencé à écrire des pièces de théâtre en français avant de publier plus tard son premier roman en français, devenu par la suite un succès mondial : *Le Grand Cahier* (1986). D'autres livres ont suivi, notamment *La Preuve* (1988) et *Le Troisième Mensonge* (1991) qui forment avec *Le Grand Cahier* ce que l'on désigne souvent par le nom de « Trilogie des jumeaux ». Il faut encore mentionner son quatrième roman *Hier* (1995), qui complète en quelque sorte la trilogie, sans toutefois y appartenir, et *L'Analphabète* (2004), « récit autobiographique » de l'auteure. Dans ces œuvres Kristof raconte la guerre, le totalitarisme, l'exil – des thèmes qui ont marqué sa vie.

Dans le cas « des écrivains venus d'ailleurs » (Delbart, 2005), les questions concernant le changement et le choix de langue s'imposent. Que signifie-t-il pour l'auteur et son écriture de créer dans une autre langue que la sienne ? Et pourquoi choisit-il justement le français pour s'exprimer ? De très nombreuses études examinant ces problèmes ont paru au cours de ces dernières décennies (Combe, 1995 ; Beniamino, 1999 ; Jouanny, 2000 ; Porra, 2011 ; Delbart, 2005 ; Joubert, 2006, etc.) et celles-ci démontrent en général que même si les réponses peuvent énormément varier d'un écrivain à l'autre, il existe néanmoins des schémas, des constantes qui reviennent souvent chez les auteurs bilingues. Cependant, Agota Kristof s'est construit une image tout à fait particulière de son « étrangeté ». D'une part, elle donne peu d'importance à son choix d'écrire en français, qu'elle décrit presque comme un non-choix. D'autre part, elle se présente comme une « analphabète ».

Dans son étude sur la posture littéraire de Kristof, Sara de Balsi (2014) souligne que l'auteure met en relief à plusieurs reprises (notamment dans *L'Analphabète* et dans une intervention lors d'une journée consacrée au « Français, langue adoptée », le 12 octobre 1993) le caractère fortuit de son « choix » du français :

C'est tout à fait par hasard que nous sommes allés en Suisse, parce que la Suisse prenait encore des réfugiés. Et c'est tout à fait par hasard qu'en Suisse on est arrivés en Suisse romande. Si on était arrivés en Suisse alémanique, j'écrirais maintenant en allemand, naturellement (Kristof, 1993 : en ligne).

Ce non-choix du français s'oppose clairement à la mythologie de la langue et de la culture françaises perpétuée par les écrivains bilingues¹ qui souvent considèrent

¹ Par exemple Todorov (1996 : 237) identifie Paris avec la « civilisation » : « Je crois que cet amour de Paris se retrouve chez de nombreux individus, habitant les pays les plus divers et qui n'en sont jamais sortis. Il n'est pas facile de dire de quoi il se nourrit. De livres ? de reproductions de tableaux (impressionnistes) ? de récits de voyageurs qui ont eu la chance, eux, d'y aller ? [...] S'il fallait la désigner par

le français comme étant la seule langue dans laquelle ils peuvent librement s'exprimer et le fait d'écrire en français comme étant leur destinée. Chez l'auteur franco-argentin, Héctor Bianciotti par exemple l'écriture en français devient un acte presque sacré auquel l'auteur se prépare pendant des décennies : « En fait, le passage s'effectua en douceur et, d'une manière, par substitution. Un dimanche d'août 45, Monsieur Teste occupa la place vacante de Dieu » (Bianciotti, 2000 : 269-270). Au contraire, Kristof avoue avoir été prisonnière des circonstances avec un certain défi lancé aux autres écrivains et aux francophones en général : « Mais ce n'était pas un choix, je ne peux pas dire que j'adore le français... je suis obligée d'écrire en français, parce que ça s'est imposé à moi, et etcetera, mais ce n'est pas du tout par amour de la langue française que j'ai choisi d'écrire en français » (Kristof, 1993).

Par conséquent, elle annonce d'une part sa volonté de rompre avec une tradition, particulièrement avec celle des écrivains étrangers qui essaient de s'intégrer dans les lettres françaises, de se les approprier en effaçant les traces de leurs différences. D'autre part, elle prend une posture de sincérité et de vérité à travers la franchise avec laquelle elle reconnaît les raisons de son « choix » du français, comme le remarque très bien Balsi : le récit de son franchissement de la frontière « est donné comme une succession de faits, sans mots "sentimentaux", avec un détachement qui laisse au lecteur, ou à l'interlocuteur, la responsabilité du jugement » (Balsi, 2014 : 140). Elle ne veut donc pas embellir la réalité, mais raconte les choses telles qu'elles se sont passées, sans s'occuper des réactions et de l'image qu'elle peut ainsi donner.

Outre le hasard qui signifierait donc un certain détachement, Kristof souligne son « incompétence ». Dans *L'Analphabète*, elle décrit son lent et difficile apprentissage du français, et comment, après avoir appris à lire à quatre ans en hongrois, elle dut réapprendre à lire et à écrire en français :

Cinq ans après être arrivée en Suisse, je parle le français, mais je ne le lis pas. Je suis redevenue une analphabète. Moi, qui savais lire à l'âge de quatre ans.

Je connais les mots. Quand je les lis, je ne les reconnais pas. Les lettres ne correspondent à rien. Le hongrois est une langue phonétique, le français, c'est tout le contraire (Kristof, 2004 : 52).

Elle reconnaît également qu'elle ne parlera ni n'écrira jamais comme les Français, que son français sera toujours « incorrect » :

un seul mot, je choisirais celui de "civilisation", terme employé alors exclusivement au singulier et qui devait recouvrir un juste équilibre entre la spéculation abstraite et le souci de la vie matérielle, l'acuité de la pensée et la beauté de la forme. La France devait nous apparaître comme une incarnation de cet idéal de vie civilisée ».

Je sais que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux.

Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances.

Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi.

Le défi d'une analphabète (Kristof, 2004 : 54-55).

En avouant une incompetence qui est en opposition avec son succès mondial elle aurait pu tomber dans le piège de la fausse modestie. Mais chez Kristof, l'incapacité d'écrire comme les autochtones serait plutôt la base d'un programme d'écriture et une explication de la simplicité de son style : elle écrirait comme une étrangère, sans tournures compliquées, avec un vocabulaire basique.

En effet, la pauvreté et l'étrangeté de la langue dans les romans de Kristof sont dues, d'une part, à l'influence de la langue maternelle de l'écrivaine qui agirait comme une sorte de « sous-langue » (Combe, 1995) :

A francia olvasó különösen megdöbbenve érzékeli a személyes névmás és az ige számára túlzottan is direkt használatát, a folyamatos cselekvést a mondatban, azt, hogy Kristof sem határozói igenevet, sem melléknévi igenevet nem alkalmaz. A mondatszerkesztésből kitűnik, hogy Kristof a fejében magyarul fogalmaz, a magyar nyelv cselekedtetni így a cselekvőt, a magyar nyelv az, ami háttérét adja Kristof igehasználatának (Petőcz, 2013 : 29)².

D'autre part, écrire d'une manière simple pourrait être une tactique pour éviter de commettre des fautes. Mais, en réalité, ces explications ou ces « excuses » de l'auteure ne sont que des faits circonstanciels qui couvrent des principes moraux et esthétiques – comme le remarquent aussi Duvernois et Furci (2012 : 21) : « Le coup de maître consiste ici à transformer la pauvreté stylistique d'une débutante en une "loi" aussi bien esthétique que morale ».

Cette « loi » est justement celle d'*écrire vrai*³. Kristof dépouille, épure ses textes. Son style est « austère et avare de descriptions », écrit Alfaro (2011 : 293), ou même « cruel » : une cruauté qui « refuse au texte littéraire la polysémie », « [s]erait

² « Le lecteur français se rend compte avec un étonnement particulier de l'usage exagérément direct des pronoms personnels et des verbes, de l'action continue dans la phrase, de ce que Kristof n'utilise ni le gérondif, ni des participes. La construction des phrases révèle que Kristof réfléchit en hongrois, la langue hongroise fait agir les acteurs, c'est la langue hongroise qui se trouve à l'arrière-plan de l'usage verbal de Kristof » (Notre traduction).

³ On peut également ajouter une autre interprétation : la dégradation de la langue serait le reflet de la dégradation de la vie pendant la guerre et, concrètement, celui de la dégradation de la situation des enfants pendant leur séjour chez leur grand-mère : « Cette anémie ou atrophie de la langue est comme le symptôme de celle de la vie intérieure » (Trevisan, 2006).

cruel l'acte de vider le texte des zones poreuses de l'ambiguïté, de l'empêcher d'avoir recours à l'image ou au symbole, de le laisser en manque d'espace métaphorique ou de pouvoir d'évocation » (García Cela, 2013 : 154). Kristof évite, par exemple, l'usage des adjectifs qualificatifs pour écrire le plus objectivement possible. Cette objectivité est, selon elle, la garantie de la vérité. Elle n'écrit que ce qu'elle « sait », en se privant ainsi du rôle omniscient du romancier :

Mert ha hozzáteszem, hogy « ragyogott a szeme », meg ilyen dolgokat, az mit jelent ? Az nem jelent semmit. Meg, hogy ezt gondolta, azt gondolta. Honnan tudjam én, hogy ő mit gondolt ? De ha csinál valamit, azt látom, hogy csinál valamit, azt megírhatom, azt azonban, hogy mi a véleménye, vagy mit álmodik, azt nem tudom, akkor meg miért mondjam ? (Kristof *apud* Petöcz, 2009)⁴.

Ces principes d'écriture sont aussi ceux des frères jumeaux dans *Le Grand Cahier*. Ce livre est narré à la première personne du pluriel (*nous*) qui correspondrait aux enfants qui écrivent des rédactions à propos de leur vie chez leur grand-mère pendant la deuxième guerre mondiale dans la ville de K. La simplicité du langage employé dans le roman est exceptionnelle. Ainsi commence le texte : « Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit. Notre Mère a les yeux rouges » (Kristof, 1986 : 9). Cela pourrait être expliqué par l'imitation du langage des enfants, c'est-à-dire que l'auteure imiterait le style des frères jumeaux. Néanmoins, les enfants n'écrivent pas de cette manière uniquement parce qu'ils ne pourraient pas le faire autrement : il s'agit plutôt d'un choix esthétique, voire éthique. Ils écrivent des compositions qu'ils corrigent selon le seul critère de la vérité :

Pour décider si c'est « Bien » ou « Pas bien », nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons.

Par exemple, il est interdit d'écrire : « Grand-Mère ressemble à une sorcière », mais il est permis d'écrire : « Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière. »

Il est interdit d'écrire : « La Petite Ville est belle », car la Petite Ville peut être belle pour nous et laide pour quelqu'un d'autre. De même, si nous écrivons : « L'ordonnance est gentil », cela n'est pas une vérité, parce que l'ordonnance est peut-être ca-

⁴ « Parce que si j'ajoute que "ses yeux brillaient" ou des choses comme ça : qu'est-ce que ça veut dire ? Ça ne veut rien dire. Ou il a pensé ceci ou il a pensé cela. Comment puis-je savoir ce qu'il pensait ? Mais s'il fait quelque chose, je vois qu'il fait quelque chose, je peux l'écrire, par contre ce qu'il pense ou ce à quoi il songe, je ne le sais pas, alors pourquoi le dire ? » (Notre traduction).

pable de méchancetés que nous ignorons. Nous écrivons simplement : « L'ordonnance nous donne des couvertures ».

Nous écrivons : « Nous mangeons beaucoup de noix », et non pas : « Nous aimons les noix », car le mot « aimer » n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. « Aimer les noix » et « aimer notre Mère », cela ne peut pas vouloir dire la même chose. La première formule désigne un goût agréable dans la bouche, et la deuxième un sentiment.

Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits (Kristof, 1986 : 33).

Selon les enfants, il faudrait donc effacer toute trace de subjectivité dans l'écriture, car elle ne peut pas être évaluée selon les critères de vérité ou de fausseté. Écrire vrai est leur objectif, et pour ce faire, ils éliminent de leurs textes les adjectifs qualificatifs, les verbes exprimant des sentiments, etc. Autrement dit, ils évitent ce que Kerbrat-Orecchioni (1997) appelle les « subjectivèmes affectifs et évaluatifs » : les substantifs, les adjectifs, les verbes et les adverbes subjectifs. En conclusion, l'embellissement du langage équivaldrait au mensonge, à l'embellissement de la réalité qui est dure et cruelle d'après l'histoire des jumeaux. Les enfants se proposaient des exercices pour endurcir leur corps et leur âme pour supporter la réalité : ils ont endurci leur langage aussi.

Il est évident qu'il existe une similitude entre la posture d'authenticité de l'auteure et celle des jumeaux qui peut donner et a donné l'occasion à de nombreux critiques et universitaires de les identifier, voire de se demander si la trilogie peut être considérée comme une autobiographie ou une autofiction⁵. Ils ont l'habitude de considérer les règles de rédaction des enfants citées ci-dessus comme l'*ars poetica* de Kristof. Voire, ils associent l'écriture de l'écrivaine à son attitude générale qui se définirait par la simplicité. Ils voient dans le retrait de l'auteure et dans son renoncement à l'écriture à la fin de sa vie une « humilité » et un « nihilisme » observables déjà dans ses livres. « Sa vie est sombre ; son écriture est noire ; toutes deux sont pétries d'ombres et d'exils », écrit García Cela (2013 : 142). Et elle ajoute : « Chez Agota Kristof, vie et écriture s'accrochent d'un même biorythme ».

Miletic (2008 : 10) mentionne, par exemple, l'humilité : « With characteristic humility, she shies away from the literary world. And yet she has created a compact

⁵ Comme Valérie Petitpierre ou Rennie Yotova ; la première souligne les aspects autobiographiques tout en signalant que Kristof a fini par « assumer la fiction » (Petitpierre, 2000 : 193) et la deuxième arrive plutôt à la conclusion que malgré les ressemblances entre la vie de l'auteure et celle de ses personnages, la trilogie n'est ni autobiographie, ni autofiction, car elle est construite sur la base de mensonges et s'approche de l'universel : « Agota Kristof s'éloigne de l'autobiographie et son œuvre prend une dimension universalisante de l'expérience de l'exil » (Yotova, 2007 : 137).

and yet uncannily universal body of work which demonstrates her passionate and exciting commitment to her writing ». Sans doute, le mode de vie de Kristof a-t-il également contribué à la construction de son image d'humilité : retirée du monde des lettres, apparemment peu intéressée à son succès mondial, elle continuait à vivre sa vie d'immigrée à Neuchâtel : « elle se tient en retrait de la vie littéraire et fait des projets très simples comme celui d'apprendre les échecs à son petit-fils », écrit par exemple Armel (2005). Ce dernier titre son interview « Exercices de nihilisme », rendant évident un parallélisme avec *Le Grand Cahier*, ce que les propos de Kristof appuient : « Oui, ça me suffit de me lever le matin. Je me contente de vivre le plus simplement possible. Je n'ai plus besoin de chercher autre chose. Je déteste les voyages. Je n'aime rien d'autre que mes enfants. Je n'ai aucun désir de faire quelque chose de précis ». De même, la description de Rodríguez Marcos (2007 : en ligne) ressemble aux précédentes :

La escritora húngara, que no aparenta los 71 años que tiene, vive sola en el centro histórico de Neuchâtel, en la Suiza francófona, en un escueto apartamento que uno asociaría más con una estudiante que con una escritora que es un mito en Francia, que ha sido traducida a más de 30 lenguas y cuyo nombre ha estado algún año en las quinielas del Premio Nobel.

En effet, le « style kristofien » – qui apparaît dans ses romans successifs de la trilogie, *La Preuve* (1988) et *Le Troisième Mensonge* (1991), dans *Hier* (1995) et dans d'autres textes – et le nihilisme du mode de vie de l'auteure ressemblent beaucoup aux exercices d'endurcissement du langage et du corps que décrivent les jumeaux. Même si l'identification entre l'auteure et ses narrateurs n'est pas possible en théorie à cause de l'étiquette *roman* que porte le livre et le pronom *nous* désignant des enfants, nous pouvons trouver de nombreuses pistes qui suggèreraient une prise en charge au moins partielle des idées présentées dans le texte par la romancière. Tout d'abord, la similitude des événements (extérieurs) de la vie de Kristof et de ceux des jumeaux suggère que le roman est d'inspiration autobiographique. En effet, Kristof a commencé à l'écrire comme une autobiographie, avoue-t-elle⁶, la formule « mon frère et moi » est seulement plus tard devenue « nous » désignant des garçons jumeaux.

En outre des ressemblances biographiques, la technique de la *mise en abyme* permet de considérer les enfants comme les porte-paroles de l'écrivaine. Selon Gasparini, « On dit qu'un récit est mis en abyme lorsque le narrateur y raconte l'écriture ou la narration d'un autre récit. En représentant la transmission d'un texte, la mise en abyme construit une *mimèsis* de la situation d'énonciation » (Gasparini, 2004 : 119).

⁶ « C'est vrai qu'au départ, je voulais faire un livre autobiographique. Et puis, peu à peu, ça a changé. Je me suis mise non pas à décrire ce que j'avais vécu avec mon frère, mais ce que nous avons vu, ce qu'on nous avait raconté, ce qui s'était passé autour de nous. Pour finir, on ne peut pas dire que ce soit vraiment autobiographique » (Armel, 2005 : 94).

À travers cette *mimésis*, l'auteure peut mettre en scène son propre *ars poetica* et ses réflexions métalittéraires. Et effectivement, toute la Trilogie de Kristof se définit par la mise en scène de l'écriture : ce sont les jumeaux qui écrivent, dans la première partie, à la première personne du pluriel ; Lucas-Claus, le jumeau qui est parti en exil, écrit la deuxième partie à la troisième personne du singulier et finalement, la troisième serait rédigée à la première personne du singulier par chacun des deux frères. Mais au fur et à mesure que nous lisons l'œuvre, l'existence d'un frère jumeau est de plus en plus mise en doute : ce n'était que l'un d'eux qui a existé, ou tout au moins écrit cette histoire : « la gémellité devient fiction et un rêve qui vient mitiger ou compenser l'isolement et la solitude de l'individu dans un monde hostile et infligé de l'extérieur » (Alfaro, 2011 : 291). Il y aurait alors des narrateurs fictifs, un narrateur « réel » ou « archi-narrateur » ou « super-narrateur » avec l'expression de Petitpierre (2000) et l'auteure qui signe les trois livres⁷.

Selon Amossy, même dans un roman écrit à la première personne, prise en charge par un narrateur autre que l'auteur, comme dans les *Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006), l'*ethos auctorial* peut être récupéré dans le texte, en quelque sorte derrière l'ethos du narrateur. Ainsi, raconter les événements des années 40 avec des détails signifie que « le narrateur projette une image de crédibilité qui fonde en vérité les événements qu'il relate » (Amossy, 2009) et pour l'auteur que « la figure de l'auteur construite par le même texte se donne comme celle d'un historien et d'un savant ». En plus, puisqu'il s'agit de la narration des horreurs,

la description de l'horreur attribuée au SS, très précise et dénuée de sensibilité, n'esquisse pas un auteur imperturbable, mais bien plutôt un écrivain capable d'adopter le point de vue d'un personnage de bourreau pour le restituer de l'intérieur. Elle suggère l'image d'un romancier à qui son imagination et ses pouvoirs d'évocation permettent de mettre à nu l'âme humaine. L'image de l'historien se double donc celle de l'artiste (Amossy, 2009 : en ligne).

De la même façon, nous pouvons percevoir l'ethos de l'auteure de la trilogie derrière celui des jumeaux. Si les enfants prétendent, un peu naïvement, pouvoir ra-

⁷ L'existence d'une instance supérieure organisatrice, cet archi-narrateur qui pourrait être déjà plus facilement identifié à l'auteure, se manifeste clairement dans *La Preuve* à la fin duquel, après le récit de l'un des frères, le lecteur peut lire le « procès-verbal dressé par les autorités de la ville de K. à l'intention de l'ambassade de D. » (Kristof, 1988 : 185). Il s'agit d'une intervention extérieure qui interrompt le récit des jumeaux. En effet, selon Petitpierre (2000 : 151-152), « la seule instance susceptible de prendre en considération un lecteur se trouverait logiquement au-dessus des frères, hors de l'histoire : une sorte de "super-narrateur", responsable de la mise en scène globale dans les trois volets de la Trilogie. Un "super-narrateur" dont l'existence expliquerait à la fois l'insertion du rapport de police à la fin de *La Preuve* et certaines incohérences ou, au contraire, certaines correspondances trop flagrantes pour n'être pas artificielles ».

conter la vérité à l'aide d'un style simple et dépouillé, dans les deux romans suivants, l'écrivaine dément cette possibilité, en faisant connaître le point de vue des autorités de la ville de K. et en multipliant les variantes possibles de l'histoire. Selon Alfaro (2011 : 296), « le pacte d'objectivité devient suspect », le lecteur ne fait plus confiance au narrateur. De plus, en intitulant le dernier volume *Le Troisième Mensonge* – faisant référence aux mensonges du jumeau exilé aux autorités étrangères – l'auteure suggère que son troisième roman est aussi un mensonge⁸.

Kristof met donc en doute l'entreprise proposée par les enfants et affirme implicitement qu'il est impossible de raconter la vérité. Ou tout au moins, la réalité telle qu'elle s'est passée : peut-être existe-t-il dans le mensonge une autre vérité : une vérité supérieure à la réalité parce qu'elle témoigne justement de l'être profond de celui qui ment, de ses peurs et de ses désirs. L'enfant qui ment sur l'existence de son frère jumeau met en évidence sa solitude : « Tout cela n'est qu'un mensonge. Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude » (Kristof, 1991 : 68).

L'enjeu initial – celui de raconter la vérité par l'objectivité – attribué à l'auteure par la mise en abyme peut donc être réinterprété comme la volonté de dire une autre vérité par le mensonge. Il ne s'agirait pas d'écrire *la vérité* – LA vérité existe-t-elle ? – mais d'écrire *vrai*.

3. Posture de rebelle : Katalin Molnár

Katalin Molnár est d'une génération postérieure à celle de Kristof. Elle est née en 1951 et a émigré en France en 1979. Elle appartenait au cercle de la revue d'exil hongroise avant-gardiste de Paris, *Magyar Műhely* et elle a publié en hongrois deux ouvrages expérimentaux (*vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva*, 1987 et *De te ki vagy ?*, 1990) ainsi que de nombreux textes parus dans des revues littéraires. Puis, à partir des années 90, Molnár a commencé à publier en français, alors qu'elle s'éloignait de plus en plus de *Magyar Műhely*. Elle a notamment écrit *poèmes Incorrecs et mauvais Chants Transcrits* (1995), *Quant à je* (1996), *Konférans pour le zilétré* (1999) et *Lamour Dieu* (1999) dans lesquels l'auteure franco-hongroise réinvente les règles de la langue française à partir de l'oral et de sa langue maternelle, le hongrois.

Tout comme Kristof, Molnár insiste sur le rôle du hasard dans son « choix » du français. À l'âge de quatorze ans, au lycée, elle voulait étudier l'anglais à cause des Beatles, mais puisqu'il y avait trop d'élèves dans cette section, le directeur lui a imposé le français :

⁸ Csaba Horváth (2012 : 299) est de la même opinion : « Pourtant, comme il s'agit de la dernière partie de la *Trilogie*, nous avons toutes les raisons de supposer que le troisième, donc l'ultime mensonge est le roman-même ».

Parske déjà, a laj de katorz an : ki a choizi le fransè ? Ki a voulu aprandr le fransè a laj de katorz an ? Ébin, jvè vou dir : sé pa moi parske moi, a laj de katorz an, je voulè aprandr langlè a kôz dé Biteuls [...] Brèf, yavè trô délèv pour langlè é pa assé pour le fransè é le dirèkteur du lisé a dézigné lé zélèv ki devè aprandr le fransè ô lieû de langlè é jan fezè parti (Molnár, 1999 : 14).

Cette insistance sur le non-choix est d'autant plus significative qu'après le lycée, c'est bien Molnár qui a choisi d'étudier la philologie française à l'université et a demandé et a obtenu une bourse pour étudier trois mois à Paris. Mais dans l'entretien que nous avons réalisé avec l'auteure (Molnár *apud* Oeri, 2017 : 418-419), elle a souligné de nouveau le caractère irréfléchi, presque fortuit de sa décision de partir définitivement pour Paris :

Par conséquent, en 1978 je suis venue ici pour deux mois et demi, mes parents prenaient soin de mes enfants. Je ne suis pas restée trois mois parce que mon père était atteint d'une grave maladie, un cancer de colon. Et j'ai connu un garçon français qui est venu me chercher en Hongrie et m'a demandé de venir en France avec les deux enfants. Je n'avais jamais pensé à quitter la Hongrie, mais vingt-quatre heures ont suffi pour que je dise oui. Je me sentais très mal à l'aise en Hongrie.

Molnár refuse donc de se reconnaître comme francophile, au même titre que Kristof. Avec ce geste, elle donne également une image de sincérité et une certaine posture de rebelle. En accentuant son indifférence envers la « grandeur » de la langue française, elle met en relief son détachement linguistique, ce qui lui a peut-être permis d'expérimenter plus librement le langage.

Tout comme Kristof, elle se montre sincère en n'ayant pas honte d'avouer qu'elle est « incapable » d'écrire correctement. Elle explique l'incorrection inévitable de son langage d'une part par son héritage familial et, d'autre part, par sa condition d'étrangère :

Ma mèr, né d'unn mèr ôtrichyenn, a été séparé d'èl a l'aj de deu ou troa zan, é n'a plu parlé du tou pandan pluzyoer zané. Par la suit, èl a toujur parlè oen ongroa ènsertèn é mal aksentué, oen peu kom unn nétranjèr. Ankôr ôjourd'ui, trè souvan èl ne sè pa koman finir sé fraz. Èl se lans dan zunn fraz é s'arèt ô milyeu é réfléchi sur lé fasson d'aboutir. Pour surmonté sèt difikulté, èl se sèr régulyèrman dé tournur don ton napran l'uzaj ô parti komunist. Mon pèr pratikè ôssi sé tournur. Tou deu, manbr du parti é kadr fidèl du réjim an plas alor, lizè bôkou de littérature idéolojik, ètsétéra. Mon pèr, issu d'unn famiy ouvryèr (kom ma mèr d'ayoer) fezè ôssi dé fôt de lang ki ètè konsidéré

kom inadmissibl par lé milyeu kultivé. De sèt famiy é de se ré-jim j'é donk érité d'un trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parlé é d'ékirir an ongroa é sessi malgré mé long zétud lèngouistik é litèrèr an lang ongroaz. A sela s'ajout ke j'é étudyé le fransè a l'aj de katorz an é sui devenu, plu tar, professoer de lang é de litèratur fransèz. Mè kel professoer ! Oen professoer ki n'a eu ôkoe kontakt, pandan katorz an d'étud, avèk lé zumèn ki parl sèt lang. Sèrt, je sui venu an Frans plu tar mè s'ète déjà trô tar pour ke mé fôt lèngouistik, solidman ankré an moa, puis se dissipé. J'é par konsékan ôssi un trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parlé é d'ékirir an fransè (Molnár, 1995 : 2).

Nous voyons donc que ce n'est pas seulement son français qui serait fautif, mais aussi son hongrois, sa langue maternelle. Sa double condition d'écrivaine d'origine ouvrière et étrangère influencerait « négativement » son expression. C'est en fait sur ces deux axes qu'elle développera l'idée du langage incorrect comme sa seule expression authentique. Parce qu'en effet, si Kristof a transformé la simplicité en une loi esthétique et éthique, Molnár, pareillement, a fait de sa position marginale un avantage en revendiquant, elle aussi, l'incorrection comme principe esthétique et éthique.

Premièrement, en ce qui concerne le côté social de l'incorrection, Molnár accentue dans ses ouvrages et ses articles théoriques le clivage existant entre le français écrit, celui des grammairiens et des académiciens, et le français parlé par tout le monde. Selon l'auteure, il existerait en fait deux français, deux langues à l'intérieur de ce que nous désignons par « français » : « Voilà se ke chpeû pa supporté. Parlé fransè, sa na rien a voir avèk ékirir an fransè, sé tunn lang a par ke tu apran a par, sa pran du tan mé se tanla, sa kont pa parske sèt lang, èl kont pa, le fransè parlé, tu rigol ? Sé môvè, sé vulguèr, sé bouréd fôt » (Molnár, 1999 : 20). Tandis que le français parlé serait la « vraie » langue, autrement dit la langue vivante, elle est condamnée par les linguistes qui la considèrent incorrecte. Pour modifier cette situation, elle propose d'introduire une nouvelle écriture phonétique : « Je propòz un èkritur du fransè parlé », écrit-elle dans *Konférens pour lé zilètré* (1999 : 13). « Cette écriture est simple. – continue-t-elle – On écrit ce qu'on entend. On utilise des signes qui se lisent toujours de la même manière » (134). En renouvelant ainsi l'écriture, Molnár voudrait non seulement aider les « illettrés », ceux qui ont des difficultés à apprendre le français correct, « démocratiser la lecture », selon Lucie Bourassa (2010 : 117), mais aussi rendre compte de la réalité de la langue française : « avoir le français parlé comme une langue qui existe, à laquelle on prête l'attention, dont on étudie le fonctionnement, bref, une langue connue, voire reconnue » (Molnár, 1997 : 124). La transcription de la parole serait donc moins l'invention d'un nouveau système que la régularisation et la légitimation d'un système largement connu de tous les francophones.

En somme, l'usage littéraire de la langue parlée serait une question d'authenticité : étant donné que le français populaire fait partie de la vie de tout le monde, la représentation de ces vies ne peut pas manquer d'en tenir compte. Tout comme Giono, qui traite la faute linguistique comme « corollaire du souci de vérité » (Meizoz, 2001 : 341), Molnár croit que la vérité se trouve dans l'exacte transcription de la parole :

Noël (Noël Adora) dit que chez Loupé (journal paridisien) [...] ils n'ont absolument pas le souci de garder les choses dites telles qu'elles ont été dites, non, eux, ils n'en gardent que l'essentiel (ce qu'ils considèrent essentiel) et l'agencement en phrases qui respectent la grammaire, très vite, très très vite (ils ont l'habitude) et puis surtout surtout laissent tomber le reste : répétitions inutiles, propos inachevés, mots superflus et cetera, tandis que nous, on tient à tout et on y tient dur comme fer (tourneure lamourdieuienne que l'on utilise, allègrement ici) car dans les choses dites telles qu'elles ont été dites il y a justement ce reste, car on ne va pas nous dire qu'une répétition est une chose inutile et qu'un propos inachevé l'est par hasard et que les mots hors sujet sont superflus, ah non, ça non [...] (Moi, 1999 : 31-32).

Lamour Dieu (dont l'extrait ci-dessus est tiré) est le seul roman parmi les œuvres de Molnár et – pourrait-on dire – le livre le plus « orthodoxe » et le plus homogène de l'auteur. C'est le seul qui a une histoire pouvant être racontée du début à la fin. Il s'agit de la relation entre la narratrice Kité Moi et son amant, l'homme noir Lamour Dieu. Au début du roman, la protagoniste se propose de raconter leur histoire afin de mieux la comprendre : leur rencontre, leurs moments heureux, leurs disputes et la fin de leur relation. Kité Moi qui peut être facilement identifiée comme étant l'auteure⁹, pratique effectivement la transcription exacte de la parole orale pour son récit. Les dialogues de ce roman sont tous écrits en écriture phonétique, contrastant avec la narration rédigée avec l'orthographe correcte du français écrit. L'écriture phonétique est donc en quelque sorte la trace de la parole, elle serait nécessaire à une représentation fidèle des conversations qui ont eu effectivement lieu. Parce qu'en effet, Kité Moi affirme qu'il s'agit d'une histoire vraie pour l'écriture de laquelle elle a utilisé des notes et des enregistrements :

⁹ Kité Moi est évidemment un pseudonyme et nous trouvons de nombreuses pistes, sans compter les paratextuelles, pour nous indiquer que Katalin Molnár est l'auteure. Premièrement, les initiales (K. M.) coïncident. Deuxièmement, nous trouvons une série de similarités entre la vie de la narratrice et celle de Molnár : le fait qu'elles aient deux enfants par exemple (103), ou encore leurs origines étrangères et la vie à Paris. Finalement, une référence directe à la *Konférans pour lé zilétre*, écrite par la protagoniste dans le roman (102), désambiguïse complètement l'identité de l'auteure.

Ces derniers temps, nous avons pris des notes pour faire l'inventaire de tout, autant que nous pouvons (Moi, 1999 : 10).

Non mais ce qu'il y a ici et dont il faut vous informer ce jour-dur zéro9 rentrée de tout le monde de l'année 46 à 10 heures 58, c'est que les choses dites telles qu'elles ont été dites et qu'on utilise beaucoup dans ce récit parce que bon, on n'a rien noté au fur et à mesure mais on a enregistré, bref, les choses dites telles qu'elles ont été dites, normalement, ça ne se capte pas, on ne l'écrit pas, c'est d'ailleurs un boulot monstre, capter, ce n'est rien, tu appuies sur le bouton et c'est parti, seulement après, c'est des jours et des jours pour écouter, petit bout par petit bout et noter, absolument tout, nous n'aimons pas ça du tout, tu prends un temps fou [...] (Moi, 1999 : 31).

le monsonge par exemple qui cherche à se cacher, à se faire oublier, qu'est-ce qu'il fait ? Il remplit le vide, allonge le sauce, détourne l'attention, rassure, s'excuse, fait des compliments, bavarde, donne de fausses explications, etc. Et parce qu'on n'a pas jeté tout ça, eh bien, le résultat est que le monsonge se montre clairement comme monsonge, ce qui fait qu'il devient vérité et on va même vous dire qu'au fond, il n'y a que cette vérité-là qui nous guide dans ce récit car, pour écrire ce récit, on n'avait pas 36 000 sources et quant à Lamour (Lamour Dieu), on n'en avait que deux : ce qu'il nous a dit et puis le reste, justement, dans ce qu'il nous dit (Moi, 1999 : 32).

Bien sûr, la transcription exacte ne concerne pas seulement l'orthographe : elle signifie aussi l'« oralisation » du langage aux niveaux du lexique et de la morpho-syntaxe. Le vocabulaire familier des dialogues, qui contamine d'ailleurs également le récit de la narratrice (« le mèk » [13], « franjin » [71], « machin » [104], etc.), les intensificateurs familiers (« mèm si jété iper fatigué » [31]), l'usage des mots de remplissage – spécialement « ba » qui apparaît très fréquemment chez Lamour Dieu – sont en fait caractéristiques du discours de tous les personnages.

En ce qui concerne le niveau morpho-syntaxique, les dialogues montrent les trois caractéristiques principales de la syntaxe orale selon Claire Blanche-Benveniste (1997) : l'usage massif des incidentes, qui supposent toujours un surplus de subjectivité de la part de celui qui a pris la parole, l'entassement paradigmatique (c'est-à-dire la prolifération des mots remplissant une même fonction dans la phrase) et les allers et retours syntagmatiques. Le texte, en effet, abonde en répétitions, en phrases redondantes, en propos inachevés et en auto-corrections. Les locuteurs hésitent, cherchent le mot juste et, en conséquence, énumèrent des termes qui ne font pas avancer le discours. Ils interrompent soudainement des phrases commencées, en commencent des

nouvelles... Dans l'exemple suivant, l'usage abusif de « sètadir » montre les difficultés d'expression et les hésitations du locuteur, Lamour Dieu :

Voilà. Épui moi, pour moi, jimajinè pa ke sa pouvè, jété pèrsuadé ke, ke kèlke chòz ke tu peû, sètadir ke je me sui tèlman arété pour le fèt de dir, dèl dépar, bon, moi, jé pa bezoin de, je veû pad sa ke pour moi, sètadir ke sé un truk bon, sètadir ke jété tèlman plonjé laddan é je kroi vrèman mé dur kom fèr ke pour moi, a partir du moman ke té kom sa veû dir ke dan ta vi, sètadir ke ta un truk lojik, un cheminnman lojik, sètadir ke tu te pass de sa, tu kontinu, sa veû dir ke sé kèlkun ki mèm kan tu lui di dé truk kom sa, èl peû laksèpté. Èl peû trè bien me dir : bon mé èfèktivman, sé sa ki mintèrèss, sa été klèr dèl dépar. Kèske tu kroyè kon alè fèr ansanbl ? Sètadir ke moi justeman tu voi ? Un truk kom sa é kan sé di kom sa, pour moi sa rèst koéran parapor as ke je kroi ! Sètadir ke tou, tou se sui mé bon. Kès tu veû ? [...] (Moi, 1999 : 79-80).

La transcription de ce discours, que Kité Moi réécrit juste après plus intelligiblement, aurait l'avantage de montrer au lecteur qu'il s'agit d'une « parole gênée, une parole qui ne peut pas sortir » (80). Elle est donc plus authentique que la réécriture qui efface les hésitations et donc la gêne de Lamour Dieu.

La recherche de l'authenticité se manifeste dans le roman également par le souci déjà exagéré de la narratrice de raconter tous les détails possibles – notamment les dates et les lieux exacts : « Nous sommes le jourcalme zéro7 rentrée de tout le monde de l'année 46, il est 10 heures 19 et puis maintenant, nous sommes le jourdeuil zéro8 du même mois de la même année, vers 11 heures, ainsi de suite [...] » (9). L'identification du locuteur et de l'interlocuteur au début du roman (« Nous, c'est Kité (Kité Moi). C'est Molnaroise et uroblonche » [8] ; « Vous, vous êtes les lecteurs de ce récit [...] [8] ») et les citations avec ISBN (« Nous utiliserons pour cela Le Nouveau Petit Camembert (dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française), ISBN 2-85036-226-3 » [14]) – pratique tout à fait inhabituelle dans les romans – appartiennent déjà à une parodie du langage scientifique duquel Molnár veut en général se distinguer. Par conséquent, toutes ses références à l'authenticité ne sont pas exemptes d'une certaine (auto)ironie qui mettrait en doute la possibilité de raconter tout, tel que cela s'est passé.

Comme nous l'avons mentionné, l'oralité apparaissant à ces différents niveaux dans le texte écrit correspond, selon Molnár, au besoin de la littérature d'utiliser une langue vivante et authentique. De ce point de vue, ce langage n'est pas encore personnel. Néanmoins, l'écrivaine franco-hongroise introduit également des éléments et des techniques qui rendent ses textes tout à fait personnels, spécifiquement molnáriens ou franco-hongrois : « Par rapport à celle des autres poètes français qui ont proposé des méditations, rêveries ou réflexions sur le langage, la pensée de

Molnár a ceci de particulier qu'elle prend explicitement sa source dans des expériences concrètes de sa vie personnelle » (Bourassa, 2010 : 114). Elle mélange les langues – et surtout *ses* langues – dans des écrits qui les fusionnent à des degrés différents.

Dans ses écrits, Molnár problématise souvent son bilinguisme et les implications qu'il entraîne sur son écriture. Selon l'auteure, la vision hongroise du monde s'est imprimée si profondément dans sa conscience, qu'elle ne peut plus s'en débarrasser et cette perception dérangerait toujours son français :

Ébin, sél fransè de kèlkun ki a dabor aprì un nôtre lang é ki a pratiké sèt ôtr lang trô lontan pour an pèdr linfluans, ski fê ke mon fransè él rézulta de la koabitassion de deù lang an moi. Koabitassion : joli mô. Lé lang ne koabit pa. Ta premièr lang te di : il fô toujours dir « sé moi ki é bèt » tandis ke la deuzièm prétan kil fô toujours dir « sé moi ki sui bèt », ta premièr lang te di : il fô toujours dir « sil ferè bô, jirè me promné » tandis ke la deuzièm prétan kil fô toujours dir « sil fezè bô, jirè me promné », insitsuit, insitsuit, se ki donn, ô bou du kont, un fransè déranjé par unn lang apriz avan (Molnár, 1999 : 8).

Le hongrois devient donc pour Molnár une « langue néfaste » qui influence inévitablement le français :

Une langue néfaste ai en moi, langue qui a une très mauvaise influence sur moi, qui me fait dire des choses imprécises et même des choses qui n'existent pas, une langue contre laquelle suis incapable de me battre car elle sévit, sème la confusion, provoque une impuissance linguistique en moi, une infirmité qui s'abat régulièrement sur moi (Molnár, 1996 : 152).

Néanmoins, nous ne trouvons pas d'incorrections involontaires dans les livres de Molnár – celles-ci peuvent être corrigées et sont effectivement corrigées en général par Annie Imbaud (voir Molnár, 1996 : 238) – mais des fautes conscientes, laissées exprès dans le texte par choix esthétique et peut-être éthique : « jvoulèsurtoupa éffaçé méfôt, jériénéffacé, jéétalé monkôté fôtif, monkôté onteu, bavoila cétou » (Molnár, 1996 : 16). Elle les a utilisées comme ressources artistiques, en les transformant ainsi en avantage, dont le meilleur exemple peut-être est le texte « bon de livraison » inclus dans *Quant à je* et dans lequel Molnár explique le pourquoi de ses fautes commises dans son recueil *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*.

Mais l'écrivaine décrit non seulement ses fautes et les différences entre le hongrois et le français, mais elle rédige aussi des textes en ayant recours à l'interférence, c'est-à-dire à « l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou que l'on en écrit une autre » (Mackey, 1976 : 397). C'est-à-dire qu'elle écrit en français avec la grammaire ou avec des expressions idiomatiques hongroises. Elle « traduit » souvent de cette manière des textes originellement hongrois pour ainsi

montrer non seulement le contenu, mais aussi la forme de l'original. Comme par exemple dans cette lettre écrite par le père de l'auteure :

Chère Koati-petite-nôtre ! Amour-avec saluons-te et félicitons professeur-femmatique diplôme-tien pour liz obtention. Toi aussi [...] honneur-avec place-tenais-tu et accomplissais-tu obligations-tiennes et cela-dessus-au-delà encore assidu travail-avec aussi enrichissais-tu savoir-tien (Molnár, 1996 : 22).

Dans certains textes, Molnár explique même les règles grammaticales hongroises, ses différences par rapport au français, pour les appliquer ensuite au texte français :

Seulement, ça ne suffit pas pour parler en hongroitt car li hongroitt est aussi ounn langue agglutinantt, ci qui veut dire qu'ol n'y a pas de préposition dans ci langue mais des suffixes qui se collent les mots-à, par derrière.

Ainsi, tu ne diras pas qu'ol est allé *au marché* mais tu diras qu'ol est allé *li marché-à* et tu ne diras qu'ol a payé li marchandise *avec sane argent* mais tu diras qu'ol a payé ceci *sane argent-avec* (Molnár, 1996 : 146).

Mais, tandis que dans *Quant à je* nous trouvons beaucoup d'exemples pour cette interférence exagérée, dans *Lamour Dieu* elle est moins apparente. Les cas les plus évidents sont les proverbes hongrois traduits littéralement au français :

Les Molnarois disent : elles les avalent comme un canard les nouilles. Et c'est parce que les canards avalent n'importe quoi en Molnarie (Moi, 1999 : 13).

Une hirondelle ne fait pas l'été comme disent les Molnarois ou le printemps (variante française), ce qui prouve que les hirondelles mettent plus de temps pour regagner la Molnarie que la Trance, en revenant de l'Olifantique, bref, l'été ou le printemps, une seule hirondelle ne suffit pas pour l'annoncer [...] (Moi, 1999 : 32).

Les Molnarois disent : ne mélange pas le fils de l'hippopotame avec la philosophie, ils disent ça parce que ces deux choses se prononcent presque pareil en molnarois : « vizilo fia » et « fi-lozofia » (Moi, 1999 : 82).

Le trait de distinction de ces formes sentencieuses hongroises par rapport aux locutions françaises non traduites est la proposition « comme disent les Molnarois » dans ses variantes. Elle correspond à un *ON*-locuteur réduit à une communauté, ce qui montre bien qu'il s'agit de formes sentencieuses : « je distinguerai les *phrases sentencieuses* par le critère de combinabilité avec la tournure *Comme dit X*, ou tournures équivalentes, *X* étant l'auteur présumé de la phrase autonome » (Anscombe, 2009 : 18). Elle devient elle aussi un élément figé et sert à signaler que la narratrice importe

dans la langue française des expressions étrangères. Molnár les utilise donc de manière transparente, en ne laissant pas le lecteur dans l'incertitude. Mais en même temps, cette insistance récurrente montre aussi que l'écrivaine veut emphatiser les différences entre les deux langues, la possibilité de voir les choses d'une autre façon.

Les proverbes et locutions hongrois visent à l'enrichissement : Molnár déplace les expressions hongroises dans un nouveau contexte, les interprète et « force » ainsi la langue française : elle la réinvente. Elle offre sa vision du monde provenant de sa langue maternelle, la partage pour que les autres se rendent compte qu'une autre manière de voir les choses est possible.

L'introduction d'éléments de culture hongroise dans un contexte français rend le langage du roman déjà beaucoup plus personnel, pouvant décrire plus efficacement le monde molnarien. À cela, l'auteure ajoute dans *Lamour Dieu* l'emploi d'un vocabulaire personnel très particulier : elle invente des néologismes ou remplace des mots par d'autres mots qui ont normalement une autre signification, elle « transgresse les codes et les règles de la langue, en recréant le rapport entre le signifiant et le signifié » (Farkas, 2005 : 43).

Les références temporelles sont, par exemple, complètement subjectives : en ce qui concerne les années, Kité Moi prend la place de Jésus : elle compte les années à partir de sa propre naissance et non celle du Christ, comme il est d'usage. Ainsi, les dates des événements ayant lieu après sa naissance coïncideront à l'âge qu'elle a à ces moments précis : le roman se déroule entre les années 45 et 46, c'est-à-dire quand Kité Moi avait 45-46 ans. Les dates antérieures seront désignées par « av. K.M. », autrement dit « avant Kité Moi ». Les jours de la semaine et les mois ont des noms « parlant » qui décrivent leurs traits les plus caractéristiques selon Kité Moi : par exemple, lundi est *jourdeuil*, samedi est *jourdanse*, janvier s'appelle *bonnes résolutions* et septembre est *rentrée de tout le monde*.

Les références spatiales sont aussi renommées d'une manière égocentrique : la Hongrie devient la *Molnarie*. Le nom de famille de l'écrivaine remplace celui de son pays par une opération synecdochique, de partie pour le tout. Budapest y est désigné comme *Annapeste* qui contient, hormis le mot à connotation négative *peste*, le nom de la mère de l'auteure. Les autres toponymes sont des descriptions subjectives : la France est la *Trance*, l'Europe *Urolope*, l'Afrique *Olifantique*.

En dehors de ces références nous trouvons de nombreuses substitutions dans le roman : des noms propres et des noms communs, des mots neutres comme *téléphone* devenant *talaphone*, des mots religieux ou politiques (Ramadan est *Privadan* et le marxisme-léninisme est *paroxisme-léonisme*) ou des mots grossiers (ainsi *con* y sera *bon*). Leur point commun est la subjectivité des références qui pourrait rendre plus difficile la compréhension, mais qui, dans la pratique, ne brouille jamais autant les pistes afin que les références puissent tout de même être identifiées. Il s'agit certainement d'un jeu : celui d'inviter le lecteur à décrypter les messages codés et participer

ainsi plus activement dans la construction du sens. Mais, selon notre hypothèse, Molnár s'est aussi construit un univers bien à elle lui permettant de mieux exprimer ses sentiments et de mieux décrire son histoire que les mots de la langue française normative n'auraient pu le faire. Elle a créé son langage personnel à l'intérieur du français, un espace apprivoisé de cette langue « ennemie » – avec les mots de Kristof.

En effet, *Lamour Dieu* est un roman des malentendus : il thématise les problèmes de communication au sein du couple issus de sources différentes. Ils se distinguent à plusieurs points de vue, ce qui rend difficile la communication entre eux : elle est femme, il est homme ; elle est Européenne, il est Africain ; elle est originellement non francophone, il est francophone. Ces différences sexuelle, culturelle et linguistique créent en eux des attentes diverses qui déterminent leurs discours. Ils se parlent parallèlement sans comprendre ce que l'autre veut dire. Par le fait qu'ils ne se rejoignent pas, par exemple, sur le sens du mot *compagnon*, toute leur relation est bâtie sur de fausses bases :

[...] c'est nous qui parlons.

- Non non. Sé la ou ya ôssi un pti malantandu parske toi, ché pa ske tu antan par le mô konpagnon mé sé pa ske chté di !

- Aba si ! Tu ma di ke tu chèrché pad konpagnon.

- Moi, jé di ke chpouvè pa vivr avèk kèlkun toutan. Donk. Si sé sa, konpagnon, nous om dakor. Pour toi konpagnon, sé le san poursan. Bon ba dakor, nou som dakor. Sa, chepeù pa. Mé jé lé trè bien èkspliké, je me souvien trè bien, chté trè bien èkspliké (Moi, 1999 : 28-29).

L'objectif de l'écriture de ce roman est de comprendre pourquoi les choses se sont passées de la sorte, de trouver ces failles du langage qui ont causé la rupture finale. Kité Moi définit et redéfinit des mots et des expressions, en se rendant compte qu'ils sont instables et ne signifient pas toujours la même chose pour tout le monde :

Notons que « vivre avec » ne correspond pas aux indications que nous, c'est-à-dire Kité (Kité Moi), avions sur ce sujet de la part de Lamour (Lamour Dieu) mais quand tu finis par comprendre que la personne que notre Lamour (il s'agit de Lamour Dieu) héberge en ce moment chez lui y est hébergée depuis pas mal de temps déjà et que tout ceci se passe, en fait, dans une espèce de situation qu'on va appeler la monotogamie, eh bien, ce « vivre avec » est le raccourci auquel nous tous sommes habitués.

Raccourci : ce qui est exprimé en abrégé (Moi, 1999 : 11).

La redéfinition du rapport entre référés et référents et la création d'un univers molnarois (cf. Öri, 2015) font partie de ce travail de compréhension. Katalin Molnár-Kité Moi construit un monde où les mots « ont du sens » pour elle, car ils se réfèrent à son vécu personnel. L'« incorrection » devient alors une condition de l'authenticité.

4. Conclusion

Kristof et Molnár, issues d'une Hongrie bouleversée par les guerres et le système totalitaire communiste, venaient d'une situation marginale : la première était originaire d'un petit village et la deuxième était d'origine ouvrière. Cette double marginalité, nationale et sociale, a été surpassée par le biais de l'exil et de l'écriture, ce qui, cependant, ne les empêchait pas de rester toujours des *outsiders*. Elles n'essayaient pas d'occuper le centre en s'assimilant à la culture dirigeante, elles sont restées marginales : Kristof par son retrait du monde littéraire et Molnár par son appartenance à des groupes d'avant-garde très peu diffusés. Les deux ont accentué leur détachement envers le culte de la langue et de la littérature françaises, leurs difficultés ou même leur incapacité à écrire comme les écrivains français de naissance. C'est peut-être ce détachement qui leur a permis de manipuler plus librement la langue française, d'expérimenter et de trouver des manières pour mieux s'exprimer.

En effet, non seulement elles étaient contraintes d'écrire différemment à cause de leur différence, mais elles ont fait de cette différence un avantage pour « inventer » leur propre langage. Elles ont chacune cherché un langage plus authentique, capable d'exprimer une certaine vérité, leur vérité. Cependant, elles y sont arrivées de manières diamétralement opposées. Kristof a voulu atteindre une extrême objectivité : en cherchant la simplicité et en supprimant toute trace de subjectivité dans son discours. Molnár, au contraire, visait la subjectivité : ses textes comportent de très nombreuses références personnelles, ses incorrections sont typiquement franco-hongroises et son vocabulaire inventé dans *Lamour Dieu* est très subjectif.

En somme, ces deux œuvres apparemment opposées sont issues de réflexions et d'idées assez similaires. De plus, leurs conclusions pourraient être également rapprochées : les textes kristofiens et molnáriens thématisent la recherche d'un langage authentique et mettent en doute la possibilité d'exprimer la vérité. Chez Kristof, les mensonges se mêlent à la vérité jusqu'à un degré tel que le lecteur, même à la fin de la trilogie, ne peut pas se débarrasser de ses doutes concernant ce qui s'est réellement passé. Et l'auto-ironie de Molnár dans *Lamour Dieu* – la manière exagérée avec laquelle elle essaie d'écrire une histoire vraie – suggère que la Vérité n'existe pas, mais qu'il existe seulement *les vérités* de chacun. Elle le reconnaît dans notre entretien aussi : « Il n'y a pas une vérité, il y a des choses relatives. On peut se créer un savoir intérieur » (Molnár *apud* Ori, 2017 : 426). La réalité que la langue peut exprimer viendrait « de la manipulation de la manipulation de la manipulation » : « Il n'y a pas cent pour cent, mais il ne le faut pas, il suffit de soixante-quinze pour cent » (436).

Par conséquent, au lieu de séparer clairement ce qui est mensonge, imagination, réalité ou vérité, les deux auteures proposent de redéfinir le concept de vérité à travers la recherche d'un langage authentique. Le mensonge pourrait être alors un autre moyen de dire quelque chose de vrai sur soi-même (Kristof) ou la transcription exacte de la parole pourrait aider à trouver la vérité tue, non avouée (Molnár). La

manipulation extrême du langage pourrait être alors aussi nécessaire pour pouvoir s'exprimer que la non manipulation pour révéler le non-dit. En conclusion, c'est avant tout la posture d'authenticité qui compte, l'engagement à *écrire vrai*, et non ce qui est raconté : le dire au lieu du dit.

Cette posture se maintient jusqu'à la fin de leur vie et se trouve, à notre avis, derrière leur décision de renoncer à l'écriture. Le besoin urgent d'écrire s'est transformé chez Kristof en une perte d'intérêt : « *Je n'écris plus. Ça ne m'intéresse pas* » (Bellon et Durante, 2007), a-t-elle dit quatre ans avant sa mort. Au lieu d'essayer de sortir de cette panne d'écriture, elle a donc assumé, sincèrement, qu'elle n'avait plus rien à écrire. Pareillement, Molnár a cessé d'écrire d'une part à cause de sa dépression, d'autre part, suite à une décision similaire à celle de sa compatriote : « Et j'ai décidé que j'avais écrit tout ce que j'avais à écrire » (Molnár *apud* Ori, 2017 : 414). Est-ce une conséquence du célèbre pessimisme hongrois ? Ou peut-être cette décision est-elle due aux difficultés extrêmes que ces écrivaines ont dû affronter pendant les guerres et les totalitarismes, sans parler de l'exil en soi ? En tout cas, elles ont été fidèles à l'idée d'une écriture authentique qui ne peut l'être que jusqu'à ce que l'urgence d'écrire soit présente.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARO AMIEIRO, Margarita (2011) : « Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d'Agota Kristof : *Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge* ». *Çédille, revista de estudios franceses*, Série *Monografías* 2 (Juan Herrero Cecilia, éd. : *El mito del doble en la literatura contemporánea de lengua francesa: figuras y significados*), 283-306. Disponible sur : <http://cedille.webs.ull.es/M2/12alfaro.pdf>.
- AMOSSY, Ruth [dir.] (1999) : *Images de soi dans le discours*. Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- AMOSSY, Ruth (2009) : « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du discours* 3. Disponible sur : <https://aad.revues.org/662>.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2009) : « La traduction des formes sentencieuses : problèmes et méthodes », in M. Quitout et J. Sevilla Muñoz (éd.), *Traductologie, proverbes et figements*. Paris, L'Harmattan, 11-35.
- ARISTOTE (1967) : *Rhétorique*, I. Traduction de M. Dufour. Paris, Belles Lettres.
- ARMEL, Aliette (2005) : « Exercices de nihilisme ». *Le Magazine Littéraire* 439, 92-97.
- BALSI, Sara de (2014) : « Agota Kristof, "Tout à fait par hasard". Posture et imaginaire des langues », in Ch. Chaulet-Achour *et al.*, *Jeux de dames. Postures et positionnements des écrivaines francophones*. Cergy-Pontoise, CRTF ; Amiens, Encrage Édition, 129-141.
- BELLON, Guillaume et Erica DURANTE (2007) : « Agota Kristof du recommencement à la fin de l'écriture. Rencontres avec l'auteur de *La Trilogie des Jumeaux*. Ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence d'aujourd'hui ». *Recto/Verso. Revue de*

- Jeunes Chercheurs en critique génétique* 1. [Disponible sur : http://www.revue-rectoverso.com/IMG/pdf/Agota_Kristof_Portrait.pdf].
- BENIAMINO, Michel (1999) : *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris, L'Harmattan.
- BIANCIOTTI, Hector (2000) : *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris, Gallimard.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1997) : *Approches de la langue parlée en français*. Paris, Ophrys.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000) : *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- BOURASSA, Lucie (2010) : « Du français, d'lang et des poèmes incorrects : langage et poétique chez Katalin Molnár ». *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire* 5 (3), 110-138. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/588/490>.
- COMBE, Dominique (1995) : *Poétiques francophones*. Paris, Hachette.
- DELBART, Anne-Rosine (2005) : *Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges, Pulim.
- DOUBROVSKY, Serge (1977) : *Fils*. Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1988) : *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DUVERNOIS, Marion et Guido FURCI (2012) : *Figures de l'exil, géographies du double : notes sur Agota Kristof et Stephen Vizinczey*. Rome, G. Perrone Editore.
- FARKAS, Jenő (2005) : « L'écrivain désorienté ou les aspects de l'estitude (Dumitru Tsepeneag, Nancy Huston, Katalin Molnár) ». *Nouvelles Études Francophones* 20 (1), 35-45. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/25701885>.
- GARCÍA CELA, María del Carmen (2013) : « Pour une didactique de la cruauté. Le savoir-faire de l'écriture chez Agota Kristof ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 28, 141-156. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.-2013.v28.40267.
- GASPARINI, Philippe (2004) : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- HORVATH, Csaba (2012) : « L'impossible intégrité de l'individu. Sur la Trilogie d'Agota Kristof ». *Études Romanes de Brno* 33 (1), 295-302. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/11222.digilib/125811>.
- JOUANNY, Robert (2000) : *Singularités francophones*. Paris, Presses Universitaires de France.
- JOUBERT, Jean-Louis (2006) : *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*. Paris, Éditions Philippe Rey.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1997) : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- KRISTOF, Agota (1986) : *Le Grand Cahier*. Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1988) : *La Preuve*. Paris, Seuil.

- KRISTOF, Agota (1991) : *Le Troisième Mensonge*. Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1993) : « Le français, langue adoptée », rencontre organisée par la Maison des écrivains au Théâtre du Vieux Colombier de Paris, le 12 octobre 1993. Document sonore. Disponible sur : <http://www.m-e-l.fr/programmation-archives-sonores.php>.
- KRISTOF, Agota (1995) : *Hier*. Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (2004) : *L'Analphabète*. Carouge-Genève, Zoé.
- LITTEL, Jonathan (2006) : *Les Bienveillantes*. Paris, Gallimard.
- MACKEY, William Francis (1976) : *Bilinguisme et contact des langues*. Paris, Éditions Klincksieck.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MEIZOZ, Jérôme (2001) : *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*. Genève, Droz.
- MEIZOZ, Jérôme (2007) : *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Érudition.
- MEIZOZ, Jérôme (2010) : « Champ littéraire et analyse du discours : quelles articulations ? », in D. Maingueneau et I. Ostenstad (dir.), *Au-delà des œuvres : les voies de l'analyse du discours littéraire*. Paris, L'Harmattan, 67-86.
- MILETIC, Tijana (2008) : *European Literary Immigration into the French Language, Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*. Amsterdam, Rodopi.
- MOI, Kité (1999) : *Lamour Dieu*. Paris, P.O.L.
- MOLNAR, Katalin (1987) : *vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva*. Paris, Magyar Műhely.
- MOLNAR, Katalin (1990) : *De te ki vagy ?* Paris, éd. à compte d'auteur.
- MOLNAR, Katalin (1995) : *poèmes Incorrecs et mauvais Chants-chants Transcrits*. Paris, Fourbis.
- MOLNAR, Katalin (1996) : *Quant à je (kantaje)*. Paris, P.O.L.
- MOLNAR, Katalin (1997) : « du français ». *poézi prolétér* 1, 121-143.
- MOLNAR, Katalin (1999) : *Konférans pour lé zilétré*. Romainville, Al Dante.
- OERI, Julia (2017) : « Entretien avec Katalin Molnár », in *Dialogue et dialogisme dans l'œuvre de Katalin Molnár*. Thèse inédite sous la direction de M^a Ángeles Ciprés Palacín. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ÓRI, Julia (2015) : « Translingual Paratopia and the Universe of Katalin Molnar ». *L2 Journal* 7 (1), 84-101. Disponible sur : <http://escholarship.org/uc/item/2dj848rw>.
- PETITPIERRE, Valérie (2000) : *Agota Kristof. D'un exil l'autre*. Genève, Éditions Zoé.
- PETOCZ, András (2009) : « Az út Csikvándtól Kínáig », entretien avec Agota Kristof. *Élet és Irodalom* 8 (43). Disponible sur : <http://petoczandrasblog.blogspot.com.es/2009/11/beszelgetes-agota-kristoffal-az-es-ben.html>.
- PETOCZ, András (2013) : « Agota Kristof, a svájci magyar frankofón regényíró », in *Idegennek lenni*. Budapest, Napkút kiadó, 23-34.

- PORRA, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption : une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Vg.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2007): « No me interesa la literatura », *El País-Babelia*. 24 février. Disponible sur : http://elpais.com/diario/2007/02/24/babelia/1172277550_850215.html.
- TODOROV, Tzvetan (1996) : *L'Homme dépaycé*. Paris, Éditions du Seuil.
- TREVISAN, Carine (2006) : « Les enfants de la guerre : *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof ». *Amnis* 6. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/amnis/952>.
- VIGAN, Delphine de (2016) : *D'après une histoire vraie*. Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.
- YOTOVA, Rennie (2007) : « Le français – Une langue ennemie ? L'entre-deux langues dans l'expérience de l'écriture d'Agota Kristof », in Ana Paula Coutinho Mendes *et al.* (éds.) *Espaces de la Francophonie en débat. Forum APEF 2006*, Porto, Universidade do Porto et Associação Portuguesa de Estudo Franceses, 127-142. Disponible sur : http://www.apef.org.pt/downloads/acta_2006/Ry122006.pdf.

El poeta hispano-belga Léon van Montenaeken

Marta Palenque

Universidad de Sevilla

mpalenque@us.es

Marta Giné

Universitat de Lleida

mgine@filcef.udl.cat

Resumen

Léon van Montenaeken es el nombre de un poeta hispano-belga no advertido hasta la fecha en la historia de la literatura en lengua francesa. Aunque nacido en Amberes, vivió en Sevilla desde su niñez. Es autor de un único libro de poesía, titulado *Rimes futiles* (1879), pero colaboró en importantes revistas como *La Jeune Belgique* y mereció ser incluido en la antología *Parnasse de la Jeune Belgique* (1887). Este ensayo aporta información inédita que permite conocer la biografía y obra de este autor.

Palabras clave: Poetas olvidados. *Rimes futiles*. Romanticismo. Parnasianismo. Poesía cantada. Literatura belga.

Abstract

Léon van Montenaeken is the name of a Spanish-Belgian poet not warned to date in the history of literature in French language. Although born in Antwerp, he lived in Seville since his childhood. He is the author of a single book of poetry, entitled *Rimes futiles* (1879), but he collaborated in important magazines like *La Jeune Belgique* and deserved to be included in the anthology *Parnasse de la Jeune Belgique* (1889). This essay provides unpublished information that allows to know the biography and work of this author.

Key words: Forgotten poets. *Rimes futiles*. Romanticism. Parnasianism. Sung poetry. Belgian literature.

Résumé

Léon van Montenaeken est le nom d'un poète hispano-belge méconnu jusqu'à présent dans l'histoire de la littérature francophone. Bien que né à Anvers, il a vécu à Séville dès son enfance. Il est l'auteur d'un seul livre de poésie, intitulé *Rimes futiles* (1879), mais il a collaboré à des revues importantes comme *La Jeune Belgique* et méritait donc d'être inclus dans l'anthologie *Parnasse de la Jeune Belgique* (1887). Cet essai fournit des informations inédites qui permettent de connaître la biographie et l'œuvre de cet auteur.

Mots clé: Poètes oubliés. *Rimes futiles*. Romantisme. Parnasse. Poésie chantée. Littérature belge.

0. Introducción

Este artículo quiere presentar a un escritor prácticamente desconocido, fuera de las historias de la literatura y, que sepamos, autor de un solo libro de poesía: *Rimes futiles*, impreso en París en 1879 y editado por la Librairie des Bibliophiles. ¿Quién es este joven poeta que puede publicar en tan prestigiosa colección? Esta empresa, fundada a partir del taller de imprenta de su padre, la creó Charles Jouaust en 1869 con el objetivo de reeditar los textos clásicos franceses y extranjeros, en formato muy cuidado, incluso lujoso, con ilustraciones, destinados a los bibliófilos. Charles Jouaust fue editor de los parnasianos y de los simbolistas franceses y la poesía ocupó una parte importante de su fondo hasta que la editorial, por dificultades financieras, fue vendida a Flammarion en 1891. Fue el padre quien imprimió, por encargo del editor Alphonse Lemerre, los *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine¹.

De manera paradójica, este olvidado poeta es, sin embargo, el autor de una composición muy popular, versionada y copiada en muy diferentes antologías sin más detalles (a veces con retoques o errores), titulada «Peu de chose !»:

La vie est vaine:
un peu d'amour,
un peu de haine...
Et puis... bonjour!
La vie est brève:
un peu d'espoir,
un peu de rêve...
Et puis... bonsoir!

Estos versos se integran en *Rimes futiles*, donde se datan en París, «juillet, 1880» (1879: 58)², aunque cabe pensar en una difusión mayor, tal vez en revista o como texto cantado a la manera de *lied*. En varios lugares se indica que la autoría de estos versos es discutible y se atribuyen a Musset, Verlaine y du Maurier³. En lo relativo a este último, la confusión puede venir del hecho de que su muy popular novela *Trilby* (1894) termine con una adaptación al inglés del poema de Montenaeken:

A little work, a little play
to keep us going –and so, good-day!
A little warmth, a little light,
of love's bestowing –and so, good-night! [...] (du Maurier, 2006: 441)⁴

¹ En la *Revue du Monde Nouveau* (editada por el mismo impresor) se publicó «Le Démon de l'analogie» de Mallarmé.

² La fecha indicada bajo el poema es posterior a la de edición del libro; podría tratarse de un error. En cualquier caso su inserción en el volumen certifica la autoría de Montenaeken.

³ Por ejemplo, Brouwer (2015, n. 23) asegura que los versos son de Alfred de Musset, después tomados y adaptados por Montenaeken y George du Maurier, «entrato nella cultura popolare privo de paternità autoriale».

⁴ Los versos finales de esta adaptación están en la lápida de Maurier en el cementerio de Hampstead.

No es fácil recuperar la biografía de este autor, hay muchas lagunas y faltan datos. Para hacer más difícil el empeño, su apellido figura escrito de maneras distintas en las pocas fuentes en donde consta, bien sean libros o revistas, bien catálogos de biblioteca o sitios de internet: el nombre de pila, Leon, León o Léon; y el apellido, van Montenaeken, Monte-Naken, Montanecken, van Montenaeken... El correcto es Léon van Montenaeken. Por haberse criado en Sevilla, de padres belgas, el nombre propio se naturaliza con frecuencia como León. En la portada de su libro (el citado *Rimes futiles*) la firma es Monte-Naken a secas, pero la dedicatoria que inmediatamente sigue, dirigida a sus padres, va suscrita por Léon y lleva la data «Séville, 1879»:

A mon père bien-aimé,
A ma mère bien bonne,
je dédie ces premières pousses de
mon jeune esprit.

La Biblioteca Nacional de España recoge un nombre más largo: Léon Moreau Constant Corneille van Montenaeken.

1. Reconstruir una vida

En el *Dictionnaire des écrivains belges: bio-bibliographie* de Eugène de Sein (1930, vol. 2) aparece poca información: se afirma que Léon van Montenaeken nació en Bélgica, en 1851, y se le incluye dentro del período simbolista. En otros sitios de internet se repite su nacionalidad belga y cambia el año de nacimiento por 1859. Monte-Naken se llama, asimismo, una provincia de Limbourg, en la actual Bélgica, y Montenaken es el apellido que ostenta una ilustre familia de vizcondes⁵.

La investigación en archivos y bibliotecas nos ha permitido reconstruir su biografía. Léon van Montenaeken nació en Amberes, el 26 de febrero de 1859, de padres oriundos de la misma ciudad. Sus progenitores fueron –españolizando los nombres de pila, tal y como ellos mismos anotan en el *Padrón de habitantes de Sevilla* en 1895– Isidoro van Montenaeken y van der Veken, entonces cónsul de Bélgica en Sevilla, y Leona Matthyssens y de Pues. Sin embargo, en el registro de matrícula del joven Léon en la Universidad de Berna, en 1879, se indica que era natural de Sevilla. Esta sería su residencia, pues vivió en Sevilla desde su niñez, aunque se educó en distintos países, lo que le llevó a ser políglota. En esta misma capital falleció el 20 de octubre de 1929.

La familia Montenaeken llegó a Sevilla hacia 1862. En 1865 Isidoro Montenaque (nueva transcripción del apellido) comienza a figurar como propietario, domiciliado en Plaza del Duque, 1.º, en el callejero inserto en la *Guía de Sevilla* de Manuel Gómez Zarzuela; en 1869 se corrige el oficio por ingeniero (Duque, 1, esquina calle

⁵ La Biblioteca Nacional de Francia posee el siguiente volumen: *L'Ancienne franchise et l'illustre famille des vicomtes de Montenaken*, par M. l'abbé Kempeneers, publicado en Bruselas, por M. Hayez, en 1861.

San Eloy) y también se lista, en el apartado correspondiente al «Cuerpo consular extranjero residente en Sevilla», a Isidoro van Montenaeken, de Bélgica, con oficina en la calle Calzada de la Cruz del Campo, 46. Esta última vía se rotula como Oriente desde 1870 y aquí se asentará la familia hasta comienzos del siglo XX. Desde 1871 la calle Oriente, 93, es el domicilio familiar y la oficina consular⁶. Los Montenaeken se mudan del centro de la ciudad –donde se localiza la Plaza del Duque de la Victoria o solo Plaza del Duque– a una de las zonas entonces en expansión, fuera de la Sevilla amurallada, y en la que se estaban instalando industrias. Esta calle, actual Luis Montoto, había ido urbanizándose con casas en dirección a la carretera de Alcalá de Guadaíra, algunas bellas fincas, y este fue el caso de los Montenaeken, pues precisa Gómez Zarzuela:

En las inmediaciones de Sevilla existen varias quintas y jardines de propiedad particular, algunos muy lindos y con sumo gusto dispuestos, pudiendo citarse, entre otras fincas de este género, la que en la calle de Oriente (antigua Calzada de la Cruz del Campo) posee D. Isidoro Van-Montenacken [...] (*Guía de Sevilla para 1888*: 142).

En 1860, Sevilla era la tercera ciudad española por número de habitantes: 118.298, tras Madrid y Barcelona; en 1900 habían subido a 148.351. Desde mediados del siglo, estaba en un momento de expansión económica e industrial, precisamente animada por la importación de nueva tecnología gracias a las colonias extranjeras, sobre todo inglesa, que se habían trasladado a la capital. La industria privada sevillana no fue promovida por la burguesía local sino “por los hombres llegados del ex-

⁶ En el *Padrón* relativo al año 1895 (Archivo Municipal de Sevilla) el matrimonio declara que reside en Sevilla desde hace treinta y tres años, es decir llegaron hacia 1862. Anotamos otros datos que el cabeza de familia indica en el documento oficial: Isidoro van Montenaeken, de sesenta años, nombre de los padres: Juan Bautista y Coleta; Leona Matthyssens, de cincuenta y seis años, nombre de los padres: Enrique y Teresa. Ambos saben leer y escribir; y satisfacen de contribución anual 2.585 pesetas. En este año viven solos, no se declaran hijos ni criados. En años posteriores a 1900 figuran en este número de la calle Oriente distintas personas que declaran, como oficio, apoderado (Eduardo Cavero, en 1910) y encargado (José Reyes Jiménez, en 1916). Curiosamente, en esta vía se advierten varias familias de procedencia belga en el mismo periodo. El número del inmueble cambia en la Guía a lo largo de los años: se anotan 93 y 95, y más tarde pasa a ser 99. Montenaeken aparece en el listado de cónsules extranjeros residentes en la ciudad generalmente como Montenacken y también en el callejero general, pero como Montenaken. En el texto de este artículo se escribe siempre, de manera correcta, Montenaeken salvo que se trate de una cita literal, donde respetamos la copia. Las oficinas consulares y el domicilio del ingeniero coinciden siempre en la calle Oriente. Solo en 1879 la Chancillería estuvo en la calle Aire, 8, para volver a Oriente al año siguiente. En paralelo a la calle Oriente transcurrían los Caños de Carmona, acueducto por el que entraba el agua a la ciudad. Aquí se encontraba (y se encuentra) el humilladero de la Cruz del Campo, del siglo XV. En 1920 cambió al nombre a Luis Montoto, en honor de un escritor sevillano al que nos referimos en este ensayo y que, curiosamente, fue amigo de Montenaeken.

tranjero o de otras regiones españolas” (Almuedo Palma, 1996: 37). Una ciudad de grandes contrastes, dominada por una aristocracia y alta burguesía reacias a los cambios, una clase media emergente y un proletariado descontento. Era la cabecera político-administrativa del sudoeste peninsular y un decisivo foco de importación-exportación de géneros agropecuarios y minerales dirigidos a Europa, sobre todo Inglaterra, Francia y Bélgica (Braojos, Parias y Álvarez, 1990: 19-20).

Isidoro van Montenaeken (ingeniero, propietario y cónsul) se contó entre los comerciantes y empresarios extranjeros que vieron en Sevilla una oportunidad de negocio dada la activación de su tejido industrial. Pronto se asoció con el capitalista y empresario Luis de Cuadra, uno de los accionistas fundadores del Banco de Sevilla –constituido en 1857– y presidente o socio de otros negocios de crédito comercial. En la *Guía de Sevilla* (1888: 642) se inserta publicidad de “Cuadra y Montenacken. Casa Internacional de Comisiones, Consignaciones y Representaciones”, radicada en la calle Mañara, 5. En 1864, Montenaeken inició la creación de una fábrica para el refinado de azúcares, la “Sociedad Industrial Sevillana para la refinación de Azúcares”, para lo que solicitó el apoyo económico del Banco de Crédito Comercial (abierto en Sevilla en 1858), estableciéndose una sociedad⁷. Esta moderna fábrica contaría con motor de vapor y otros adelantos técnicos. Al parecer, este proyecto naufragó por problemas económicos y la Azucarera fue embargada (Barrera Coronado y Romero Luque, 2003: 173-174). La fábrica estuvo situada también en la calle Oriente, en los terrenos de la casa familiar, llamada “Villa Leona”⁸.

Isidoro Van Montenaeken perteneció pues a la oligarquía hispalense y hay referencias a su nombre en noticias de sociedad como, por ejemplo, su asistencia, acompañado de su esposa, al baile celebrado en el palacio de los marqueses de Casa Gaviria, en febrero de 1881; un baile de carnaval al que acudió toda la “buena sociedad” sevillana. En la descripción del cronista del diario *El Porvenir* (1 marzo, 1881: 2) se detallan los asistentes y sus disfraces: Montenaeken fue de Ali-Pachá; su esposa, “de bouquetière” (Plaza Orellana, 2009:130-131).

El cónsul mereció el nombramiento de Comendador de número de la Real Orden de Isabel la Católica (Gómez Zarzuela, 1883: 267). Falleció en 1899. En el *Padrón* de 1900 solo reside en el domicilio familiar su esposa, viuda, de sesenta y dos años, que alega tener residencia alternativa en Bruselas y Sevilla, “y ha optado por la primera vecindad, por lo tanto se encuentra accidentalmente en esta población con el carácter de transeúnte y de súbdita belga”. En los varios padrones que hemos revisado

⁷ Entre los socios se volvió a contar Luis de Cuadra y, además, está Gonzalo Segovia, este segundo principal accionista del Banco de Sevilla, los dos al frente de varias importantes actividades mercantiles en Sevilla. Ambos nombres aparecen en las dedicatorias de *Rimes fútiles*. No hemos localizado información relativa al personaje, ni a su familia, en el archivo de la Cámara de Comercio de Sevilla.

⁸ Según nos comentan familiares lejanos de nuestro autor, esta propiedad estuvo en los terrenos que ahora ocupa la calle Kansas City y alcanzaba hasta la actual estación de ferrocarril de Santa Justa.

entre 1865 y 1929 no se anota el nombre de los hijos del matrimonio, que fueron al menos dos: Léon y Marguerite. Muerto el padre, en el mismo año 1900 ya se inscribe en el callejero a Leon van Montenaeken (*sic*) como residente en Oriente 99. Como oficio se indica “propietario”⁹.

En el archivo de la Universidad de Berna se guarda un breve expediente de Léon van Montenaeken, quien se matriculó en la Facultad de Filosofía para cursar el semestre de verano entre el 1 de mayo y el 24 de octubre de 1879. En su inscripción declaró haber nacido en Sevilla, el 26 de febrero de 1859. Presentó un permiso de residencia para poder realizar la matrícula y obtuvo un certificado por sus estudios. No hay información acerca de exámenes o documentos de su estancia en los archivos de esta universidad¹⁰.

A su hermana Marguerite van Montenaeken (Amberes, 1861-Sevilla, 1905) y a uno de sus hijos va dedicada la sección de *Rimes fuitiles* titulada «Bébé réaliste. Croquis de petits hommes par un grand enfant»¹¹.

Parece que Montenaeken hijo siguió con los negocios paternos aunque no encontramos información al respecto. Sí sabemos que, por afición o como oficio, se dedicó a la filatelia. En *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* (1905: 2795), hay un Montanecken, Leon (*sic*), “del comercio y filatélico”. Y ello queda confirmado en un entero postal que le envía Roberto Osborne, desde El Puerto de Santa María (Cádiz), el 5 de octubre de 1897, del que se desprende que mantenían contacto relativo al intercambio o compraventa de sellos: “Si algún día veo que los sellos ingleses no los puedo vender a ese precio tendré mucho gusto en cambiar con Vd.”, le escribe Osborne¹².

Léon van Montenaeken murió, en Sevilla, el 20 de octubre de 1929. En el periódico *El Porvenir* (Sevilla, 29 octubre 1929, edición de la mañana: 3) se publicó la esquela:

D. León van Montenaeken. Falleció el día 20 de Octubre de 1929, confortado por los auxilios espirituales.

⁹ Es el mismo domicilio anterior, con cambio de numeración.

¹⁰ El expediente es accesible en http://apps.uniarchiv.unibe.ch/index.php?sys=stud_1834_1914&modse=1 (consultado el 6 de junio de 2016). En el listado consta Montenaeken, Léon, expediente núm. 3724. Agradecemos al profesor Víctor Borrero su ayuda para desentrañar el apunte y a Niklaus Bütikofer, responsable de este Archivo, la información complementaria.

¹¹ Localizamos estas fechas en <https://www.geni.com> (consulta: 27 de febrero de 2017). Las fechas y el nombre coinciden y creemos que se trata de la hermana del autor. Marguerite estuvo casada con Albert Eeman y tuvo tres hijos: Agnès Marguerite Marie Eeman, Willy Eeman y Léon Eeman.

¹² Entero postal enviada por Roberto Osborne a Montenaeken al domicilio de Oriente 99. El matasellos no lleva fecha legible (Colección M. Palenque). Este Osborne se corresponde con Roberto Osborne Guezala (1871-1937), uno de los fundadores de la fábrica de cerveza Cruzcampo, precisamente radicada en la calle Oriente.

Su familia y ahijado, don Guillermo Hahn Lagares, participan a sus amistades tan sensible pérdida y les ruegan asistan a la solemne misa de *Réquiem* que en sufragio por su eterno descanso se celebrará el miércoles 30 del corriente, a las nueve de la mañana, en la iglesia de San Benito (Calzada), favor por el que vivirán reconocidos.

En el mismo diario, el 30 de octubre, y en *ABC* (Sevilla) se da luego noticia de esta misa con detalle de los asistentes, entre los que se destaca al cónsul de Bélgica, Camilo Perreau. No se precisan más familiares que su ahijado, Guillermo Hahn. Según la inscripción del Registro Civil de Sevilla, Léon van Montenaeken falleció de asistolia en su casa de la calle Oriente, 99, era soltero y fue enterrado en el Cementerio de San Fernando de la capital¹³.

2. El volumen *Rimes futiles*

Montenaeken es autor de un solo libro, el mencionado *Rimes futiles*, del que hemos localizado ejemplares en la Universidad de Sevilla, la Biblioteca Capitular de Sevilla (Institución Colombina), la Bibliothèque Royale de Belgique (sala «Imprimés anciens et précieux»), la Bibliothèque Nationale de France, la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Estrasburgo, el Institut de France (París) y la Biblioteca Nacional de España. Trabajamos a partir del volumen propiedad del fondo antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Se trata de un libro en octavo mayor, encuadernado en piel roja, de 140 páginas, incluyendo el índice. En portada van los datos de edición: Paris, Librairie des Bibliophiles (Rue Saint-Honoré, 338), año 1879. Hemos revisado además los ejemplares de la Colombina y de la Biblioteca Nacional de Madrid, que llevan dedicatorias con poemas manuscritos del autor que citaremos más tarde¹⁴.

¹³ Se lee, asimismo, que hizo testamento ante el notario Manuel Pérez Jofre, “sin precisar fecha”, actuando como testigos Rafael Muñoz León y Manuel Rubio Peña. La inscripción se hace en virtud de la manifestación de Francisco Pérez León, por encargo de la familia del finado (Registro Civil de Sevilla. Ministerio de Justicia. Núm. 1790, fechado el 21 de octubre de 1929). Fue inhumado en el Cementerio de San Fernando, de Sevilla, el mismo día 21. Sin embargo, en la Dirección General de los Registros y del Notariado (Ministerio de Justicia) no constan datos de este testamento, lo que puede deberse a una mala escritura del apellido en los documentos o a la poca paciencia de la funcionaria que nos atendió. El ahijado heredó al menos parte de sus bienes pero, aunque hemos localizado a algunos familiares, no hemos conseguido apenas datos. Parece que Guillermo Hahn fue vendiendo los distintos bienes muebles e inmuebles recibidos como legado, entre ellos obras de arte de calidad. Guillermo Márquez Hahn, a quien agradecemos su ayuda, recuerda de su niñez un almacén con libros y otros objetos del que desconoce su final. En el recuerdo familiar se ha españolizado el apellido a Montejaque. Hacia el año 2014 salieron a la venta algunas epístolas que pertenecieron a Montenaeken (entre ellas la que citamos antes, remitida por Osborne).

¹⁴ Ejemplar de la Universidad de Sevilla, signatura A Mont. 05/4/03(1): el volumen está digitalizado en la dirección <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5554/8/rimes-futiles>. Ejemplar de la Bibliote-

En una de las cartas que Montenaeken envió a su amigo el escritor Luis Montoto (a las que volveremos) le anunciaba una segunda edición de la que no hay más datos. Escribe el autor: “El retrato es un ejemplar del que acompañará la próxima edición de mis poesías, corregidas y aumentadas, según conviene... y no conviene, pues de lo malo, poco” (carta 4. 2). El tomo de la Colombina está en rústica, tiene las mismas páginas e igual contenido que los restantes localizados, aunque lleva un retrato adherido, no impreso. Es la misma edición.

Según anunciamos al comienzo de este ensayo, esta casa editorial estaba destinada a coleccionistas y bibliófilos. Charles Jouaust actuó como editor de parnasianos y simbolistas (Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Villiers de l’Isle-Adam, Charles Cros...) y el contexto editorial ayuda a entender al poeta. El conjunto revela a un lector intenso, amigo de sus amigos (las múltiples dedicatorias dan fe de ello) y que ha viajado mucho. Al final de cada poema suele dar cuenta del lugar de su redacción y aparecen ciudades de Bélgica, Francia, Alemania y Gran Bretaña: Ginebra, Berna, Anvers o Amberes, Bruselas, Val-duret, Château d’If (Marsella), Paris, Bremen y Huddersfield (Yorkshire). Todo ello se acompaña de un auténtico sentimiento de respeto y dilección hacia la escritura como forma de dar sentido a la vida. Así se constata en «A une dédaigneuse de poésie», el primer poema del volumen tras «Rimes liminaires»:

Les vers, que vous nommez, Madame,
riant d’un air malicieux :
«les larmes que pleurent les dieux!»
ne se trouvent pas à fleur d’âme...

Et poètes comme plongeurs
labourent une mer profonde,
pour apporter enfin au monde
quelques perles, ou quelques pleurs (1879: 5-6).

El libro se estructura como un poemario, una unidad textual, no un mero conjunto de poemas sueltos, en donde conviven temas y estéticas, desde el Romanticismo al Parnasianismo y el Simbolismo. Está compuesto por cuatro secciones con un total de ochenta poemas de extensión irregular, más la dedicatoria en verso, y dos sonetos: uno prologal, «Rimes liminaires. Sonnet», y otro epilogal, «Adieu, muse, adieu ! Sonnet». La primera sección, más larga, repite el epígrafe «Rimes futiles» y tiene treinta y dos poemas; la segunda, «Un dizain de chansons», incluye las diez canciones del epígrafe y cinco composiciones más; la tercera, «Bébé réaliste», son doce poemas fechados en Berne, 1879; y la cuarta, «Rimes exotiques acclimatées», está compuesta por veintiún textos traducidos o adaptados.

ca Capitular, signatura antigua 137-7-43. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (Madrid), signatura 2/90731.

El título, epígrafe y dedicatoria de *Rimes futiles* provoca una fácil deducción: el autor otorga un carácter insignificante, nimio, a su obra. ¿Modestia o falsa modestia? La dedicatoria impresa, ya citada, firmada en Sevilla, en 1879, insiste en lo mismo. Tras dirigirse a sus padres califica los poemas que siguen de «premières pousses de / mon jeune esprit». El poeta tenía veintitrés años cuando publicó el volumen. En la portada se copian (entre el título y el sello del impresor) estos versos enigmáticos, sacados –se asevera– de unos *Proverbes tamouls*¹⁵, que reafirman esa actitud citada, así como la necesidad del trabajo constante para llegar a plasmar la creación poética:

- Descendra-t-il, le miel suspendu à l'extrême branche d'un arbre, parce qu'un boiteux le convoite?
- Il faut que l'un bâtit des palais et que l'autre fasse des besaces.

La lectura desvela una verdadera humildad y una auténtica devoción por parte de Montenaeken hacia los autores que le han precedido y marcado en el camino hacia su propia escritura.

Desde el punto de vista formal, sobresale el respeto escrupuloso por las reglas métricas y el valor expresivo de la medida de los versos. En este sentido, abundan más los versos cortos o de arte menor (ocho sílabas es el verso más extendido en el libro), que buscan ofrecer una expresión ligera y graciosa, propia de canciones y temas aparentemente superficiales. Mientras que el verso endecasílabo suele quedar reservado para poemas de carácter culto o de contenido narrativo-descriptivo, siempre para reflejar sus emociones más profundas. Las estrofas son, en su gran mayoría, isosilábicas y de manera parca aparece el pie quebrado. Las más frecuentes son las de cuatro versos, alternando tanto rimas cruzadas como alternas.

Los poemas se construyen con la repetición de estrofas de cuatro o de seis versos, respetando siempre el sentido del ritmo. En esta importancia del ritmo para Montenaeken cabe citar que algunos de sus poemas se convirtieron en canciones musicadas por varios compositores, cuestión a la que volveremos más adelante.

La obediencia a las formas, en la senda de la estética parnasiana, y la humildad creadora que se deriva de esta actitud, en la que el poeta es un artífice, se comprueba en “*Rimes liminaires. Sonnet*”: el trabajo, el estudio y los viajes son los puntales de cierta sabiduría que justifica publicar su obra. El carácter metatextual del poema se indica gracias al uso de la cursiva:

*J'ai fait ces rimes en voyage,
même en chemin de fer parfois,
– rarement à l'ombre des bois –
Le livre s'en ressent, je gage.

Dès seize ans, entr'ouvrant ma cage,*

¹⁵ No ha podido ser verificado.

*voletant d'endroits en endroits,
j'ai fait mon chemin de la croix...
J'ai vingt ans, partant... je suis sage.*

*J'ai vu trop de pays divers
pour encore avoir la folie
de courir en faisant des vers...*

*Je reviens, ma course accomplie,
à mon petit coin d'univers,
et mes rimes... je les publie ! (1879: 3-4)*

2.1. Dedicatorias y dataciones

Las numerosas dedicatorias y la precisa datación de los poemas de *Rimes futiles* hacen ver que Montenaeken pasó años estudiando, viajando y viviendo, al menos por temporadas, fuera de Sevilla. Los poemas de *Rimes futiles* apelan a amigos franceses o belgas; amigos íntimos, evocados con cariño y nostalgia, de su etapa como estudiante o de formación intelectual. Además hay traducciones y alusiones a distintos poetas europeos, índice de los vates más queridos e influyentes.

Estas dedicatorias, rasgo muy característico del valor concedido al grupo de elegidos por la estética finisecular, permiten trazar una especie de mapa espiritual y geográfico. Cada poema evoca una circunstancia anímica y un espacio y tiempo concretos que aportan rasgos y caminos a la biografía del autor. Por este motivo vamos a relacionar estas ofrendas e informaciones: primero anotamos el título del poema y, a continuación, el texto de la dedicatoria, en cursiva, y la datación, en su caso. Iremos identificando a estos personajes (cuando lo hemos logrado) en el comentario del libro.

En la primera sección, «Rimes futiles», abundan los poemas circunstanciales, muy pocos van sin dedicar: «Ondée», *A Madame Lina de W...*; «A des jeunes filles», *A mon ami Auguste Prélaz*, Genève, 1879; «Renouveau», *A Madame Marie Jooris*, Berne, novembre 1878; «Blondine blonde», *A mon cher ami Jules Carrara*; «Sonnet», *A Manon –jadis Manette*; «Aube», *A mon ami Hamdoullah Emine Effendi*; «Rondel du bureaucrate», *A mon cher ami Jean-Jacques Berdolt*; «Sur la tombe d'un grand désespéré. Sonnet», *A Edmondo Carbonero*; «Envoi d'une rose artificielle. Sonnet de bonne année», *A Madame C. E.* ; «Sur une tasse de Satzuma», *A Mademoiselle Ifigenia A. S...*; «Œil pour œil... », Brême, 1878; «A l'oublieuse», Val-Duret, Château d'If, 18 janvier; «Dithyrambe», *A mon ami M. Alfred Stevens*; «Cadavres flottants», *A mon ami Alfred Kreglinger*, Huddersfield, novembre 1876; «Temps variable», *A Madame la comtesse H. Errembault de Dudzeele*, Berne, mars 1878; «Peu de chose!», Paris, juillet 1880; «Rendez-vous», *A mon cher ami Émile Possoz*. Solo un poema de esta sección lleva una cita de otro autor: «Guitare», *Gastibelza, l'homme à la carabine, / Chantait ainsi... / VICTOR HUGO*.

En la segunda, «Un dizain de chansons», el primer poema, «Rondeau-Prélude», se dedica *A Madame G. d'A...*, y siguen varias dirigidas a familiares y amigos: «Quatrième chanson», *A Fifine, ma petite cousine*, Anvers, 1876; «Cinquième chanson», *A Perrin, mon petit cousin*, Anvers, 1876; «Dixième chanson», *A Mademoiselle Hermione*; «Paysage d'amour», *A M. le comte de Rouville*; «Feuilles envolées», *A Muhammed Sadek Bey*; «Premier soleil», *A Arsène Houssaye*; «Les violettes du crâne», *A Louis Tognelli*; y «Miracle», *A Camille Ragazzi*.

«Bébé réaliste» está dedicado a su hermana Marguerite. Aquí lo más interesante son la distintas citas que incorpora de W. Wordsworth, La Bruyère, Sir William Jones y Andrieux. El conjunto está fechado en Berne, 1879.

En la última parte, «Rimes exotiques acclimatées», se repite el modelo y comparcen más amigos: «Sonnet», *A mon vieil ami M. le comte de Casa-Segovia*; «Chanson», *A mon excellent ami M. le D. Robert Evans Petersen*; «La fleurette», *A Daniel Gorodetzky*; «Deux épigrammes andalouses», *A mon ami Gonzalo de Arcos y Segovia*; «Le feuille dans le livre», *A ma bonne grand'mère*; «Le pêcheur», *A mon ami le baron Joseph de Plessen*; «Personne», *A mon ami Henri ****; y Sin título, *A mon ami Luis de Cuadra*.

2.2. El Simbolismo

Si la influencia del Romanticismo en Montenaeken se justifica en el apartado «Rimes exotiques acclimatées», y la influencia del Parnaso se confirma en la importancia general concedida a la forma (riqueza de la rima, plenitud de los acentos, valor de los efectos sonoros para crear una impresión general de intensidad), la presencia de un Simbolismo naciente se constata en los múltiples poemas en que las formas de la naturaleza son los símbolos variados de la realidad humana. El poeta, como iniciado, sabe reencontrar la unidad impalpable, la correspondencia (o no) entre la naturaleza y el ser humano, con sus múltiples emociones y situaciones.

Así se aprecia en «À des jeunes filles», correspondencia entre las jóvenes y las rosas en flor (ambas deben desconfiar de las mariposas y poner su confianza en la sabia abeja). También se observa similar proceder en «Blondine, blonde», dedicado *À mon cher ami Jules Carrara*¹⁶: las jóvenes, igualadas a las flores, deben desconfiar de las promesas fáciles de amor de muchachos que, luego, se dirigen a “nuevas flores”, poema con moral muy tradicional. Más original es «Aube», dedicado *À mon ami Hamdoullah Emine Effendi* (al que no hemos localizado), en que el fenómeno natural

¹⁶ Jules Carrara (1859-1917), profesor de francés en Lausana, poeta de carácter espiritual y sentimental, según S. Huguenin, y periodista en *La Suisse romande*, que dirigió con Adolphe Ribaux, la *Revue littéraire, artistique et scientifique* y *La Tribune libre*. De 1902 a 1906 escribe en *Le Franc-parleur*. Fue un periodista comprometido políticamente con el movimiento libertario. Impartió también numerosas conferencias sobre escritores franceses (Baudelaire, Gautier, Hugo, Musset, Lamartine, Vigny, Sully-Prudhomme...) y personajes históricos (Napoléon, Guillaume II...); datos tomados de *Le-Chaux-de-Fonds. Métropole Horlogère* (<http://cdf-bibliotheques.ne.ch/bvcpf/patrimoine/archives-fonds-speciaux/archives-associations/manuscrits/Pages/jules-carrara.aspx>; fecha de consulta: marzo de 2017).

se corresponde con el día y la noche de un ser humano, con sus variadas emociones (desde un punto de vista que roza lo sobrenatural y une los contrarios: fiesta y delirio). También más sutil es «Raffinements», en un análisis (aparente) del comportamiento de una gata (animal poético y simbólico por excelencia), reflejo o correspondencia de un comportamiento amoroso femenino poco convincente, bajo una apariencia refinada. Una lira similar en el poema «Sur une tasse de Satsuma»¹⁷, en el que se confronta el corazón humano con una cerámica: tanto uno como la otra necesitan especiales cuidados para no romperse. El poema «Guitare» establece la equivalencia entre las cuerdas rotas del instrumento y el corazón quebrado del poeta. «Temps variable», dedicado *À Madame la comtesse H. Errembault de Dudzeele*¹⁸, coteja el tiempo, en su expresión meteorológica, con la falta de amor de una joven hacia el enamorado. «Tour du monde» exhibe una correspondencia amorosa: todo el mundo está implícito en los ojos, cabellos y labios de la amada. «Rendez-vous», dedicado *À mon cher ami Émile Possoz*¹⁹, plantea nuevamente el desengaño: un joven espera a su amada pero ella está con otro (asimilación con el tiempo, el viento, y las hojas de los árboles).

En los poemas precedentes, la presencia del poeta parece fugitiva en las evocaciones de un enamorado desengañado, sin embargo transpira la presencia evanescente del yo que declara su soledad, que esconde, con dificultad, la nostalgia siempre presente de la plasticidad parnasiana. En cambio, «Renouveau», consagrado *À Madame Marie Joris*²⁰ plantea el contraste entre la transformación de la naturaleza en primavera (rosas, pájaros...) con la falta de renovación en el alma del poeta a causa de un amor no correspondido. También correspondencia, por contraste, hay en «À une orgueilleuse»: la belleza de la mujer se ha robado de la belleza del mundo (tierra, mar y aire) pero no se le ha concedido a esta hermosa ni un alma ni un corazón.

En el grupo constituido por «Un dizain de chansons», la «Deuxième chanson» comunica la comparación entre la frialdad de la amada (incapaz de comunicar sentimientos) con los vientos suaves y helados respectivamente. La «Troisième chanson» confronta, de forma irónica, el esperar el amor de Fanchon (título de una célebre canción francesa) con el curso de las estaciones: de la primavera (espera ilusionada) al otoño (pérdida de las esperanzas: la joven se casa con otro). La «Quatrième chanson», dedicada *À Fifine, ma petite cousine*, trata del renacimiento de la primavera, tanto en la naturaleza como en la pasión humana. La «Cinquième chanson», *À Perrin, mon petit cousin*, es una nueva equivalencia establecida entre la tristeza de la naturaleza en otoño y la tristeza del alma humana, aún más triste que la naturaleza.

¹⁷ Satsuma es el nombre correcto para unas especiales y antiguas tazas de porcelana japonesa.

¹⁸ Esposa de Charles Louis Joseph Errembault de Dudzeele (1793-1865), embajador de Bélgica en San Petersburgo, donde murió. Nombre de soltera: Hélène d'Abensperg Und Traun (1824-1899). Tuvo dos hijos: Gaston Charles M. Raphaël Gaëtan (1847-1929) y M. Hélène (1849-1892).

¹⁹ Referencia no encontrada: existe un Émile Possoz, nacido en 1885, pero las fechas no coinciden.

²⁰ Referencia no encontrada. Como la nota anterior, los nombres son de origen belga.

Tras este ciclo de canciones, encontramos correspondencias en «Paysage d'amour», dedicado *À M. le comte de Rouville*, apellido de una antigua familia de aristócratas: un paisaje bucólico se identifica con la amada, la «mignonne»²¹, sus senos son montañas, su aliento es el viento, su cabello un bosque, su boca una rosa..., pero la «mignonne» es también muy salvaje por la intensidad con que se da al amor físico. «Feuilles envolées», dirigido *À Muhammed Sadek Bey*²², explicita una comparación entre las estaciones frías de la naturaleza (otoño e invierno) y las ilusiones humanas. «Premier Soleil», *À Arsène Houssaye*²³, de carácter opuesto al poema precedente, canta el optimismo de la primavera y de la luz.

Sin embargo, en la expresión de correspondencias Montenaeken parece no saber resolver el poder poético de la simplicidad. La estructura de estos poemas es rudimentaria; la función de los sentimientos es ingenua y difusa; escaso relieve se concede al poder de la imaginación, más allá de lo inmediato... ¿Es un poeta simbolista? Le falta un plus para que la figuración de la realidad sugiera un viaje más allá de lo inmediato, para que, explorando el poder de la palabra, insinúe una realidad diferente.

2.3. Parnasianismo y música: «Un dizain de chansons»

El especial cuidado que Montenaeken usa en la construcción de la estructura musical del verso se comprueba en el hecho de que muchos de sus poemas se denominan «Chansons». La sección «Un dizain de chansons» (65-82), dedicada *À Madame G. d'A*, está compuesta por un «Rondeau-Prélude» y diez poesías a la manera de *lieder*. El «Rondeau-Prélude» insiste en la importancia de la forma, especialmente el tono, para hacer una buena canción. Constituye una especie de arte poética personal:

Pour faire une chanson, Madame,
point ne faut le divin frisson
que la Muse à son nourrisson
met dans le cœur, jette dans l'âme...
voyez le merle et le pinson !

Suffit du refrain, de la gamme [...].
Ma grand'mère, une sage dame
me disait souvent : «C'est le ton
qui fait la chanson, polisson!»
Et ce mot de la chère femme,
moi je l'ai mis sur mon programme

²¹ Nombre tradicional y poético. «Mignonne, allons voir si la rose...» es uno de los poemas más célebres de Ronsard.

²² Literalmente, Bey de Túnez. Podría tratarse de Mohammed el-Sadik Bey (1813-1882).

²³ Escritor y amigo de los medios literarios de su tiempo, especialmente de Flaubert y considerado por Zola como el último gran romántico.

pour faire une chanson (65-66)²⁴.

Insistiendo en lo expuesto, esta decena de canciones va precedida por un poema denominado «Sur la forme» en el cual el poeta compara la importancia del tejido (en la belleza de un vestido) con la importancia del estilo para crear arte:

Le style, c'est l'art exquis
de bien draper la pensée...
et par les plus fins devis
l'âme n'est point caressée,
si la forme en est forcée,
si les tours en sont vieillis (63).

Muestras claras de un saber hacer propio del Parnaso: amor intenso por el arte, poesía escrupulosa y técnica, por encima de la “musa”, virtudes de la ejecución poética contra las facilidades de la versificación romántica; la riqueza de la rima y el valor del efecto sonoro contribuyen a una impresión general de intensidad poética. Algo que también conecta con el Simbolismo en su búsqueda de la armonía musical. Conviene, pues, destacar la prioridad que Montenaeken reserva al trabajo técnico que realizará sobre imágenes, símbolos y sentimientos para que las palabras adquieran un potencial que va más allá de lo efímero.

Montenaeken consiguió que sus versos fueran cantados y recitados en distintos idiomas con acompañamiento musical. Es sabido que la música de salón decimonónica se nutrió en toda Europa de la obra de los poetas románticos, parnasianos y simbolistas, con partituras generalmente para voz y piano que, a veces, constituían un recitado más que una verdadera canción. Reconocidos músicos se encargaron de estas melodías que alcanzaron una notable difusión. En distintas bibliotecas se conservan partituras para los versos de Montenaeken, destaca «La vie est vaine» o “A song of life”, como se conoce «Peu de chose !», traducida a numerosos idiomas, que grabó Teresa del Riego en inglés, en 1902 (London, Melbourne: Chappell & Co.). Otras colecciones de partituras para canto y piano son *Chants d'amour, paroles de Montenaeken* (Paris, L. Grus, 1887), *Vieille légende, poésie de Montenaeken* (Paris, L. Grus, 1888), *Mémoires. 1. À l'oubliée (Montenaeken)*²⁵, partitura de Émile Jacques-Dalcroze

²⁴ En otras secciones del libro hay ejemplos de esta opción estética. Un nuevo manifiesto en favor del arte preside el «Sonnet de bonne année. Envoi d'une rose artificielle». *À Madame C. E.*: el poeta prefiere crear un soneto a enviar un ramo de flores, siempre destinado a marchitarse. Solo el perfume separa la belleza de la flor de la belleza poética, pero ¿existe un olor intangible, inherente a la poesía? Nuevo manifiesto en favor de la belleza poética en «Dithyrambe», dedicado *À mon ami M. Alfred Stevens* (1823-1906, pintor belga, muy famoso en su época y cercano a los impresionistas): el poeta se dirige a una mujer que se ríe de los versos del poeta, tímido y tierno. Él le responde que quizás los versos serán un día famosos, mientras que los bellos ojos femeninos se habrán ya cerrado para siempre. También en «Écrit sur un Racan [sic]. Sonnet»: el poeta define la creación poética como hacer el amor de forma vigorosa y fuerte. Es el poema que manifiesta más influencia parnasiana.

²⁵ Este poema está incluido en *Rimes futiles*.

(Paris, E. Baudoux²⁶, 1894) y *Chanson [Près de l'Alcazar à Séville] mélodie avec accompagnement de piano. Paroles de Monte Naken*, música de C. Bourdeney (Paris, Alphonse Leduc, 1909). En el catálogo de este último compositor, editado por Leduc, hay poemas de Victor Hugo, Musset, C. Richard y Paul de Simard-Pitray. También el conocido compositor Herman Bemberg musicó poemas de Montenaeken²⁷.

2.4. Traducciones: «Rimes exotiques acclimatées»

El conjunto titulado «Rimes exotiques acclimatées» ofrece la particularidad de indicar, al final de cada composición, haber sido compuestas «D'après...». Son pues poemas inspirados en la poesía de otros artistas, declaración nítida del arte parnasiano que nace del mismo arte. El análisis descubre que, en muchos casos, se trata de traducciones o adaptaciones bastante literales. Montenaeken se manifiesta como un gran lector, con conocimientos literarios variados, aunque centrados especialmente en el romanticismo europeo²⁸.

Constatemos inicialmente la presencia alemana. El primer poema es «Chanson des bois», evocación de la naturaleza que conduce al amor sensual, escrito «D'après Ludwig Uhland». Una temática más nostálgica (una hoja seca, guardada en un libro, provoca siempre lágrimas por el recuerdo que inspira) tiene «La Feuille dans le livre», dedicado *À ma bonne grand'mère*, realizado «D'après Anastasius Grun»: es curiosa esta asociación, pues es conocido el aspecto político de casi toda la producción literaria del conde de Auersperg. Dedicada al médico danés y barón Joseph de Plessen, «Le Pêcheur. D'après Grillparzer», mucho más conocido por su obra como narrador y dramaturgo que como poeta. Nuevo poema, sin título, de tono antirreligioso, destacando que el paraíso es «l'œil sombre» de la amada y «D'après Friedrich Bodenstedt», de quien debió gustar a nuestro poeta su visión optimista de la vida. Otras dos composiciones llevan por título «Schilflied. D'après Nicolas Lenau»: en el primero, el poeta mira un estanque, cuyos brillos semejan la cabellera en movimiento ondulado de la mujer querida; en el segundo, se queja de que ha perdido la sombra de la

²⁶ Baudoux fue un músico, compositor, pedagogo y cantante suizo. Se le conoce por el método rítmico que lleva su nombre, así como por sus numerosas composiciones.

²⁷ De Bemberg, en WorldCat se cataloga la partitura manuscrita de «À l'oubliouse» (1894?), propiedad de la New York Public Library (<http://www.worldcat.org/title/a-loubliouse/oclc/16616770>). La partitura del poema «Chant d'amour» se reproduce en <http://hdl.handle.net/1961/auislandora:37504>. En varios sitios de internet se menciona a Montenaeken en virtud de su relación con la música; por ejemplo en *The LiederNet Archive*, http://www.lieder.net/lieder/get_author_texts.html?AuthorId=28390 (consulta realizada en julio de 2016). Para más datos remitimos a Gallica (<http://gallica.bnf.fr>).

²⁸ Aunque no pertenezca a este grupo, citemos el poema «Guitare», que posee el carácter pintoresco propio del romanticismo y con un epígrafe de Victor Hugo: «Gastibelza, l'homme à la carabine, / Chantait ainsi...» Hugo escribió un poema con el mismo título en la antología *Les Rayons et les Ombres*. El poema se popularizó al ponerle música Georges Brassens. También posee el carácter romántico de reconstitución de mundos pasados que tanto popularizó Hugo con sus *Ballades* el poema de asunto medieval «Cadavres flottants», dedicado *À mon ami Alfred Kreglinger* (Bruselas, 1859- ?).

amada. Si bien el texto de Montenaeken se parece al de Lenau, el hispano-belga se mantiene fiel a su propio tono, más suave y tierno, mucho menos pesimista que el poeta original, del que admiró el sentido musical y su inspiración a partir de la naturaleza, el paisaje espiritual que muestra su poesía²⁹.

Cuatro poemas sin título reivindican ser «D'après Henri Heine»: el primero sugiere cómo las lágrimas favorecen el nacimiento de las flores y el canto de los pájaros, y todo ello se lo dedica a su amada. El segundo, describe la belleza física (ya que no tiene corazón) de «Mignonne». Dos últimos, muy cortos, compuestos cada uno por una estrofa de cuatro versos, condensan líricamente la fuerza de la poesía para transmitir sentimientos por encima de la simple palabra habitual, y a la tristeza que siente el poeta ante una noche fría, hasta el punto que los árboles se apiadan de él³⁰. Por la importancia de la “canción” como forma poética favorita del alemán, el aspecto más popular de su obra y que ha llegado hasta nuestros días, Montenaeken debió animarse a traducirlo, dando así un sentido no completamente exacto a la expresión francesa «D'après».

Es también importante la presencia de la cultura en lengua inglesa. El poema «Impromptu» indica haber sido escrito «D'après Thomas Moore», de quien Montenaeken valoró su interés por las baladas. Se trata de la traducción del poema que, con el mismo título, escribió el irlandés³¹. Un poema titulado «Chanson. D'après John Gay» termina con una nota a pie de página: «Le nom de *Chanson* n'est que la traduction exacte de celui de 'Song', que Gay donne à cette pièce, très peu gaie, en anglais». Es el único caso en el que nuestro autor reconoce, simplemente, que está traduciendo

²⁹ No hemos localizado todos los poemas versionados, adaptados o traducidos. En cuanto a Uhland, recuerda al poema “Schäfers Sonntagslied” del poeta alemán, también conocido por sus canciones o baladas, en los que la intimidad se une a la naturaleza, en un estilo puro, conciso y contenido, que inspira a Montenaeken. A falta de haber podido encontrar la filiación del poema tomado de Grun, hay que suponer que Montenaeken se inspira de *Der letzte Ritter* (1830), traducido como *El último caballero*, y que retoma una métrica cercana a la “canción” que tanto apreciaba nuestro autor. No hemos encontrado la fuente de Grillparzer, en cuyos versos se puede ver cierta relación temática con piezas de Heine o Schubert. El alemán Bodenstedt tradujo del persa el volumen *Die Lieder des Mirza Schaffy* (1851), que se hizo célebre y tuvo numerosas ediciones. “Schilflieder” es uno de los poemas más conocidos del austríaco conocido como Nicolas Lenau.

³⁰ La primera composición es traducción (primera estrofa) y recreación (segunda estrofa) de “Aus meinen tränen Sprieben”, poema sin título perteneciente a *Lyrishes Intermezzo*, número 2. «Mignonne» traduce el poema XIV de *Lyrishes Intermezzo*, también trasladado al francés por Gérard de Nerval, al que se acerca mucho Montenaeken (véase «Les Poésies d'Henri Heine», *Revue des Deux Mondes*, t. 23, 1848: 914-930). Los dos últimos son traducciones del poema 36 de *Le Retour* y del número 62 de *Lyrishes Intermezzo*, también traducido, con anterioridad, por Gérard de Nerval.

³¹ Es una traducción muy fiel; lo único que no sigue Montenaeken es la cursiva para “*make babies*”.

y no realizando composiciones propias³². El poema «Personne. D'après Robert Burns» se individualiza del conjunto por su tono irónico, no amoroso: la referencia se debe al amor por la libertad por encima de todo, tema esencial del poema y reivindicación tanto del autor escocés como de Montenaeken³³. «La Mendicante. D'Après Alfred Tennyson» es un homenaje a *The Beggar Pucelle*, escrita en 1833 y publicada en 1842, otra balada que recoge una leyenda tomada de Shakespeare y que tendrá continuidad más allá del siglo XIX, con nuevas adaptaciones: el rey Cophetua se enamora de una mendiga tan bella que decide convertirla en su reina. Nuevamente, estamos ante una traducción.

Aparecen asimismo dos poemas inspirados «D'après Piet Paaltjes, Hollande» dedicados a denunciar, con amargura, la hipocresía de las falsas amistades³⁴.

Del mundo eslavo un texto: «D'Après Pouchkine» (se sigue la ortografía francesa más habitual en la época para el escritor ruso), que invoca los diversos roles que tienen las flores a lo largo de la vida de una persona, reflexión realizada a partir de una flor encontrada en un libro³⁵.

Fruto de sus raíces españolas hay dos composiciones: una, sin título, con una dedicatoria *À mon ami Luis de Cuadra*, nombre del socio empresarial de su padre³⁶, que, según se afirma, fueron realizados «D'après un refrain populaire en Andalousie», en el que se observa que tratar los temas con ritmo musical y aire desenfadado fue lo que más estimó nuestro poeta de la poesía popular andaluza; «Sonnet» está dedicado *À mon vieil ami M. le comte de Casa-Segovia*, y lleva la indicación: «D'après José de Espronceda». Efectivamente, es una delicada traducción del soneto *Fresca, lozana, pura y olorosa*. Gonzalo Segovia y García, primer conde de Casa Segovia, fue amigo de

³² Esta composición se brinda *A mon excellent ami M. le Dr. Robert Evans Peterson*, quien parece coincidir con el médico y editor americano de este nombre (1812-1884), esposo, en primeras nupcias, de Hannah Mary Bouvier Peterson.

³³ Se trata asimismo de una traducción. En realidad existían ya poesías vertidas en francés, con más encanto que nuestro autor, con el título *Poésies complètes de Robert Burns, traduites de l'écosais par M. Léon de Wailly*, en París, en 1843, por Charpentier.

³⁴ Traducciones, respectivamente, de los poemas LXXXIII y LXXXIV del original más popular del holandés: *Snikken en Grimlachjes*.

³⁵ Hemos localizado otra traducción francesa del mismo poema con el título «La petite fleur», versión de Catulle Mendès, en *Petits poèmes russes* (G. Charpentier et E. Fasquelle, éditeurs, 1893); poema melancólico y lánguido, pero sin expresión de sufrimiento, el poema y su aparición en *Rimes futiles* es fiel al estilo de nuestro autor. El poema se dedica a Daniel Gorodetzky, que no hemos localizado.

³⁶ Según Barrera Coronado y Romero Luque (2003: 48) hubo dos Luis de Cuadra, emparentados, uno domiciliado en Sevilla, otro en París, destacados miembros de la oligarquía hispalense. Para los cargos políticos del primero, perteneciente al partido moderado y diputado a cortes, remitimos a Sierra (2013).

su padre. Destacado inversor en distintas actividades comerciales hispalenses, fue además amante de la literatura y los artistas³⁷.

La dedicatoria que consta al frente del ejemplar de *Rimes futiles* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid nos lleva a sospechar que Montenaeken ejerció como traductor de forma continuada, aunque tal vez solo para amigos. Lamentablemente el volumen se ha guillotinado y no se lee bien el apellido del dedicatario; aventuramos una lectura: «À Monsieur Francisco A. de Gea, hommage de son traducteur». En la página opuesta va el poema manuscrito titulado «Conseil d’ami»³⁸.

2.5. La ironía. «Bébé réaliste»

La originalidad de Montenaeken hay que encontrarla en los poemas en los que muestra una divertida ironía frente al tema tradicional del amor no correspondido. En estas composiciones vemos a un poeta virtuoso, brillante, que desarrolla gracia y bufonería, en ocasiones con una pose entre dandi y escéptico. Pertenecen a este tono el «Sonnet. À Manon – Jadis Manette», juego de palabras con protagonistas literarias célebres: Manon, *femme fatale*, heroína de la obra clásica del siglo XVIII escrita por el Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, y *Manette*, mujer angelical, personaje de diversas obras del siglo XIX³⁹. La amada pasa de ser angelical a *femme fatale*, para desgracia del enamorado. Más humor contiene «Hilarité. Retour vers le passé... défini», en la que el amor-pasión pasa a lo trivial, de los besos al resfriado... Claro tono antirreligioso se observa en «Miracle», dedicado À *Camille Ragazzi*⁴⁰: la madona de una iglesia siente celos de los besos que se da una pareja.

Por otra parte, se percibe que el poeta sabe desarrollar un realismo claro recreando la vida cotidiana: en «Rondel du bureaucrate», dedicado À *mon cher ami Jean-Jacques Berdolt* –un amigo belga, de oficio abogado, del poeta– se contrapone la vida de antaño, en plena naturaleza, al mundo actual, encerrado en una oficina. Con la misma parodia se evocan las grandes contradicciones humanas («être homme, sans vouloir l’être...») en «Sur la tombe d’un grand désespéré», dedicado A *Edmondo Carbonero*. «Pantoum du bohème» es una definición del poeta bohemio, definido como

³⁷ Montenaeken se codeó con la sociedad sevillana de más alto abolengo. Sobre el conde, banquero, propietario, accionista destacado en distintas empresas, véase la semblanza inserta en *Historia de la Banca en Andalucía. 1980-1936* (disponible en: <http://bancaandalucia.blogspot.com.es/2011-102/gonzalo-segovia-garcia.html>); remitimos también a Barrera Coronado y Romero Luque (2003: 47).

³⁸ «Le nuage, en se mirant, / ne vaut pas l’émou du saule / dans l’eau du lac transparent / que son feuillage pleurs frôle. // Mais le saule enraciné / qui voit s’enfuir le nuage, / en frémit, si fasciné / que le lac lui dit: sois sage !».

³⁹ Entre ellas, *Manette, comédie-vaudeville, en un acte* de M. M. Bayard et Gabriel, representada por vez primera en París, teatro del Palais-Royal, en abril de 1835; y *Manette Salomon* de Jules Goncourt, versión como novela (1867) y como pieza teatral (1896).

⁴⁰ Hijo del fundador de la sociedad de magnetismo de Lyon.

un «dormeur éveillé», variando entre el tono mordaz y la burla. De forma similar, se encuentra una chanza sutil de la prudencia como base y forma de vida en «Coup de patte». E incluso el poeta parodia la muerte en «Les violettes du crâne», dedicado *À Louis Tognelli*⁴¹ (el poeta afirma haber comprado un cráneo porque vio que salían violetas de él y apreció el contraste).

En varios poemas, Montenaeken se mofa del amor perdido: «Flots de paroles – Pas d'écho. Sonnet»; «Œil pour œil», como su título indica, trata de la venganza amorosa, pero sin concederle mayor importancia («tu m'aimes?... ne crains rien: ça s'use»). Es el caso también de la «Sixième chanson»: Mignonne no hace caso al amor del poeta pero este no está triste por ello. La «Septième chanson» es un canto irónico al amor que termina: uno ama mientras es joven y cree en ideales; luego, el narrador prefiere su pipa:

J'ai toutes les femmes en grippe.
Je fume... et ce n'est pas plus mal! (78)

La «Dixième chanson» está dedicada *À Mademoiselle Hermione*, una sádica coqueta que persigue mariposas para hacerse una corona que adorne su cabeza por la noche, sin que le importe la agonía de estos bellos insectos...⁴² El realismo irónico, el sentido agudo de la observación, la desnudez del sentimiento, constituyen los aspectos singulares que el poeta suscita en su lector.

Junto a este humor, Montenaeken destaca por no esconder su emoción y amor sincero por los niños. A su sobrino le brinda el conjunto de poemas «Bébé réaliste. Croquis de petits hommes par un grand enfant», aunque con un epígrafe muy consciente tomado de La Bruyère (1809, vol. 2, 51):

Les enfants sont hautains, dédaigneux, colères, envieux, curieux, intéressés, paresseux, volages, timides, intempérants, menteurs, dissimulés; ils rient et pleurent facilement; ils ont des joies immodérées et des afflictions amères sur de très petits sujets; ils ne veulent point souffrir de mal, et aiment à en faire: ils sont déjà des hommes.

Antes, Montenaeken ha copiado una primera referencia: “The child is father of the man”, de W. Wordsworth (2007: 155). La sabiduría de los epígrafes, así como el contenido de los poemas, denotan una implicación emocional clara del poeta en estos versos, sinceros y sentidos, que reflexionan ante el nacimiento y el crecimiento del hijo de su hermana.

⁴¹ ¿Se trata del poeta suizo francófono Louis Tognetti?

⁴² Hermione es el nombre de un personaje en la tragedia *Andromaque* de Racine. Prácticamente es una licencia poética llamar con este nombre al personaje femenino.

Los dos poemas finales de este apartado están dedicados a la vejez y a la comparación entre esa edad del hombre y su infancia: «Seconde Enfance» y «Ronde des Bébés et du Bon Papa».

2.6. *Adieu, Muse, Adieu ! Sonnet*

El soneto final de *Rimes futiles* lleva por título «Adieu, Muse, adieu !»: con él Montenaeken afirma cerrar la mitad de su vida, insiste en la importancia de la forma en la construcción de sus poemas y asegura que, en adelante, se dedicará a la prosa. El tono está a medio camino entre la ironía y la realidad, pues no se conocen textos narrativos del autor.

Después de este análisis queda justificada la afirmación inicial de la modestia de Montenaeken y de ese homenaje a los escritores y a la literatura como fundamento de su propia creación poética. En este sentido, pensamos que se trata de un autor muy moderno, que reconoce las dificultades de la creación y la necesidad de recurrir a la lectura como fuente de inspiración. Montenaeken yuxtapone y superpone las imágenes de sus predecesores y consigue un sutil arte de sobreimpresión o intertextualidad, permitiendo un diálogo ágil y elocuente entre distintas voces. Cabe destacar, asimismo, la voluntad de nuestro poeta por restaurar el fervor cándido de la canción, sin reducir la significación del poema a un clima ingenuo; al contrario, lo hace en provecho de la expresión sonora y de la emoción, subrayando el poder poético de la simplicidad.

La singularidad de Montenaeken se expresa por las emociones que siente ante la poesía y los poetas, así como por el intimismo tierno y simple que sugiere respecto a la infancia y la vejez. Ambas vertientes constituyen los aspectos más logrados de su libro. En general se percibe en el poeta un agrado auténtico por lo concreto (la visión interior se une íntimamente al mundo de lo vivido, de manera que apenas hay diferencia entre lo biográfico y lo imaginario), una atracción casi sensual por la arquitectura del poema, por la concordancia entre las cosas simples de la naturaleza y los sentimientos humanos, dando un aspecto singular a la actitud lírica que impregna de estado anímico un paisaje o un objeto.

Simultáneamente, hay en el volumen un gusto por el misticismo oriental que transcurre, en ciertas ocasiones, a la par con la ironía matizada de la sensibilidad y con la expresión completamente realista de anécdotas cotidianas. Estos últimos aspectos constituyen la marca distintiva de la poesía de Montenaeken, que huye voluntariamente de lo enigmático, para crear esencialmente música, y que demuestra el camino que ha recorrido y sintetizado a partir de sus predecesores y sus coetáneos: Romanticismo y Parnaso, aún falta para que pueda sacar lecciones del Simbolismo para su propia obra.

3. Montenaeken en la antología *Parnasse de la Jeune Belgique* (1887)

Es sorprendente que Léon van Montenaeken, el autor de los mil apellidos, ofrezca desde nuestra perspectiva –y tras esbozar su vida y desentrañar parte de su obra– caras muy distintas, casi opuestas: por un lado es un poeta culto, parnasiano aunque de evolución simbolista, irónico, amoroso o tierno, un gran lector; de otro, un poeta de éxito, una de cuyas composiciones ha pasado al acervo popular y, por ello, ha sido variada y deturpada; y, también, un poeta que ha merecido que sus textos sean musicados. Añadimos ahora una nueva vertiente: sus versos llamaron la atención y se distinguieron en su propia época, lo que queda demostrado por su presencia, en 1887, en la importante antología poética *Parnasse de la Jeune Belgique* (Paris, Léon Vanier), dirigida por Iwan Gilkin, Albert Giraud y Max Waller.

Citemos brevemente el contexto: 1880 y 1881 marcan el inicio de un período de efervescencia social para Bélgica, que también se manifiesta en la renovación literaria llevada a cabo por jóvenes poetas, juristas muchos de ellos, nacidos en torno a los años cincuenta y sesenta del siglo XIX. Tenían en común una concepción de la vanguardia respecto a la función artística y se expresaron en diversas revistas: *La Jeune Belgique*⁴³, *L'Art moderne* (fundada en 1881, con la participación intensa de Edmond Picard) y *La Wallonie* (1886-1892, dirigida por Albert Mockel), entre otras, hasta el punto de que P. Gorceix (1982: 13) puede escribir que Bélgica está en «le temps des revues». El origen de *Parnasse de la Jeune Belgique* hay que situarlo en relación a *La Jeune Belgique* (Bruselas, 1881-1897) que, en palabras de Ana González Salvador (2002: 92), “cumple una función esencial en la consolidación del panorama literario belga”. Montenaeken colaboró también en esta revista, por lo que nos detenemos en su descripción.

En el primer año de *La Jeune Belgique* (con periodicidad quincenal) figura como director Albert Grésil, mientras Charles Mettange y Francis Marcel actúan como secretario de redacción y redactor-jefe. El objetivo de la publicación queda declarado con estas palabras:

Nous faisons de la Littérature et de l'Art avant tout.

La Jeune Belgique ne sera d'aucune école. Nous estimons que tous les genres sont bons s'ils restent dans la modération nécessaire et s'ils ont de réels talents pour les interpréter.

Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola; celui-ci peut choquer parfois; le premier, jamais.

Nous invitons les jeunes, c'est-à-dire les vigoureux et les fidèles, à nous aider dans notre œuvre. Qu'ils montrent qu'il y a une

⁴³ Seguían el modelo de la francesa *Jeune-France*, que reunió a los jóvenes franceses más activos del momento: Pétrus Borel, Gérard de Nerval, André Gill, Nadar, Maurice Rollinat, Leconte de Lisle, Jean Lorrain, Catulle Mendès, Villiers de l'Isle-Adam, Camille Pelletan...

Jeune Belgique comme il y a une Jeune France, et qu'avec nous ils prennent pour devise: *Soyons nous*.

A partir de 1882 la dirección pasa a Max Waller, quien junto a Albert Giraud da aliento a una publicación ecléctica, en la que se da cabida tanto al Parnaso como al Simbolismo y al Naturalismo, considerados todos entonces movimientos de vanguardia y contestatarios. En palabras de Gorceix (1982: 14):

Un esprit contestataire et foncièrement individualiste règne dans la revue. Mais on a en commun un respect du beau, de la forme et du style. À cet égard, le débat autour du naturalisme joue le rôle de ligne de démarcation entre les différentes tendances, car les goûts sont éclectiques. [...] La régularité du vers continue de prévaloir pour les jeunes poètes partisans de l'art pour l'art. Ce qui n'empêche pas la revue de publier sept poèmes des *Serres chaudes* de Maeterlinck [...]

Il faut bien voir que l'objectif de *La Jeune Belgique*, où se côtoient naturalistes, parnassiens et futurs symbolistes, c'est avant tout de favoriser l'éclosion d'une littérature originale, au-delà de tout clivage [...]

Rapidement *La Jeune Belgique* devient le creuset d'une activité littéraire et culturelle sans précédent dans le pays.

En la revista se imprimen artículos de opinión y divulgación literaria e histórica, reseñas de obras literarias o de arte belga en general, anuncios, textos literarios en prosa y poemas. En 1890 la dirección vuelve a cambiar y pasa a Valère Gille, Iwan Gilkin y Albert Giraud, conocidos como «les trois G» y fervientes defensores de la tradición francesa según Gorceix (1982: 16).

El cotejo entre los firmantes de la revista y del *Parnasse de la Jeune Belgique* permite asegurar que prácticamente todos los incluidos en el volumen colaboraron en la revista. Este es el índice de la antología: Émile van Arenbergh, Paul Berlier, André Fontainas, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, Octave Gillion, Albert Giraud, Théodore Hannon, Paul Lamber, Charles van Lerberghe, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, Léon Montenaeken [*sic*], Fernand Severin, Lucien Solva, Hélène Swarth y Max Waller⁴⁴. De Léon van Montenaeken, inmediatamente después de Maeterlinck, se eligen ocho poemas, todos pertenecientes a *Rimes futiles*: «Chanson» (221-222), «Peu de chose!» (223), «Les violettes du crâne» (224-225), «Œil pour œil» (226), «Sur une tasse de Satzuma» (227), «Éclats de rire dans la nuit» (228), «Im-

⁴⁴ Sería objeto de otro estudio el comparar atentamente los poemas de la revista y de la antología para sacar más conclusiones sobre esta afirmación de Gorceix (1982: 31-32): «La publication en 1887 d'une anthologie poétique intitulée *Le Parnasse de la Jeune Belgique*, qui devait faire échec à l'*Anthologie des prosateurs* de Picard provoque l'éclatement de *La Jeune Belgique*», que se centrará, en el futuro, en la tradición parnasiana y contra la nueva poesía simbolista.

promptu, d'après Thomas Moore» (229) y «Lied, d'après Henri Heine» (230). No hay indicaciones que nos permitan concluir el sentido de la selección, aunque, ciertamente, ayuda a conocer y comprender el espíritu poético de Montenaeken: fidelidad a los objetivos y manifiestos del movimiento parnasiano –por lo que se refiere a la forma artística–, suave ironía frente a la noción del sentimiento amoroso entendido como soberano e inmortal, banalidad de la vida...

Montenaeken publica en la revista en el año 1887, el mismo en que se editó la antología, dos poemas luego no recogidos en *Rimes futiles*: «La harpe abandonnée», dedicado *À Madame Mercédès W. de S...*, y «Madelon», dedicado *À Hermann Bemberg*⁴⁵, el autor de la partitura de algunas de sus canciones. «La harpe abandonnée» retoma una temática tradicional (el alma de la mujer desaparecida resuena en el arpa que tocaba) y sigue con el estilo formal tan marcado y clásico en Montenaeken. Es un poema de circunstancias, una elegía, pues parece inspirado en la desaparición de Madame Mercédès W. de S... «Madelon» es más innovador tanto en el tema como en la forma, y la alternancia de versos largos y cortos contribuye al tono de canción. Desde este año hasta la desaparición de la revista en 1897 Montenaeken no vuelve a aparecer en *La Jeune Belgique*⁴⁶.

4. El poeta en Sevilla. Colaboraciones y traducciones

La Sevilla a la que llegaron los Montenaeken era una ciudad compleja, con muchas desigualdades y problemas sociales y económicos. En primer lugar, tenía evidentes problemas educativos: en 1860 contaba con una tasa de analfabetismo del 61'23% que, en 1877, había descendido a 54'72% (Braojos, Parias y Álvarez, 1990: 34). El acceso a la enseñanza primaria levantaba un muro más entre los grupos sociales: en 1890 había veinte centros gratuitos de enseñanza primaria, frente a los setenta y ocho privados. La vida social y cultural orbitaba en torno a la llamada “corte chica”, es decir, al palacio de los Montpensier (antiguo Colegio de Mareantes o de San Telmo), en el que habitaron desde 1849 la infanta Luisa de Borbón, hermana de Isabel II, y Antonio de Orleans, duque de Montpensier, hijo del rey Luis Felipe I de Francia. La aristocracia y la burguesía hacían gala de una cultura teñida –con pocas excepciones– por el conservadurismo en lo social, lo religioso y lo estético, orgullosas de su brillante pasado histórico-cultural. En la ciudad había un alto número de espacios dedicados al teatro y otras diversiones públicas; contaba además con tertulias, un

⁴⁵ Herman Bemberg (París, 1859-Berna, 1931) fue un compositor francés que realizó sus estudios en el conservatorio de París, con Th. Dubois, C. Franck y J. Massenet. Obtuvo el premio Rossini en 1888. Como compositor se conoce especialmente su cantata *La Mort de Jeanne d'Arc* (1886), la opereta *Le Baiser de Suzon* (1888) y la ópera *Elaine*, que se estrenó en 1892, en el Covent Garden, con la soprano Nellie Melba. Entre sus melodías son muy conocidas la «Ballade du Désespéré» y el «Chant Hindou».

⁴⁶ Hemos trabajado con los ejemplares digitalizados de la revista accesibles en el portal de la Université Libre de Bruxelles.

Ateneo, distintas sociedades (como la Sociedad Económica de Amigos del País) y varias academias, entre ellas la Real Academia Sevillana de Buenas Letras⁴⁷. Parece que Léon van Montenaeken se educó en el extranjero y, aunque fue amigo de los poetas sevillanos, no hay datos de que colaborase en alguna de las instituciones nombradas.

En la Biblioteca de la Universidad de Sevilla quedan varias cartas manuscritas que envió a Luis Montoto y Rautenstrauch (Sevilla, 1851-1929), notario, popular escritor y erudito sevillano (al respecto, Palenque, 2013). Como cabía esperar, Montenaeken escribe perfectamente en español, su segunda lengua. Por estas cartas sabemos que fue también amigo de Manuel Cano y Cueto, autor de leyendas en verso, sobrino de Leopoldo Augusto de Cueto y emparentado con Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Estas epístolas, que se copian completas al final del artículo, forman parte de los fondos que la familia Montoto donó a la Universidad de Sevilla, al igual que el ejemplar de *Rimes futiles* que usamos en este ensayo, al frente del que debió figurar –según declaran las cartas– una dedicatoria y un poema autógrafos de Montenaeken dirigidos a su amigo. Sin embargo, en el ejemplar de la donación Montoto no hay tal inscripción ni poema. Por las cartas sabemos que no envió a Montoto el libro en la fecha de salida, sino años más tarde, aunque la epístola en donde se aclara lo que sigue no lleva fecha:

Acabo de recibir de mi editor de París unos veinte ejemplares de mi primer tomito de versos, que hace años está agotado, y que casualmente encontró en algún escondite. Como quiera que V. me indicó que lo que V. tenía era un ejemplar prestado, tengo el mayor gusto en dedicarle un ejemplar en el que encontrará una poesía manuscrita cuya dedicatoria se servirá aceptar (s.f.).

¿Iba esa dedicatoria en hoja aparte y se ha perdido? ¿Tal vez el ejemplar depositado en la Universidad es el prestado, no el regalado después?

Por estas cartas adivinamos una íntima relación; ambos se enviaban poemas y Montenaeken traducía versos de Montoto al francés y los suyos propios al español. Además trasladaba con asiduidad textos de distintos autores. En una de las epístolas se cita el volumen poético *Granos de arena*, que Montoto había editado en 1875, del que, al parecer, el belga traduce varias composiciones. Asimismo, Montoto incluye en *Poesías* (1886: 281) el poema de Monte-Naken [*sic*] titulado “Alrededor del mundo”.

⁴⁷ Es imposible matizar la importancia de algunos de estos centros y tertulias, valiosos para la cultura española en general, no solo para la bética. En la *Guía de Sevilla* de Gómez Zarzuela, citado a lo largo de este ensayo, se detallan.

Se inserta en la sección “Del cercado ajeno” junto a poemas vertidos de distintos autores (Zappi, Delpit, Moreau y E. Manuel)⁴⁸ (1915: 190-191). Este es el poema:

Para cumplir mi destino,
quiero, en menos de un segundo,
dar, niña, la vuelta al mundo.
Mira: ya emprendo el camino.

Rápido como mi anhelo
dejo atrás zarzas y abrojos
y veo tus ojos, tus ojos
azules... ¡Este es el cielo!

Sigo, porque nada cierra
el camino a mi ilusión...
Negros tus cabellos son,
muy negros... ¡Esta es la tierra!

Fuego vivido e interno
me devora. A mis antojos
¿qué resta? Tus labios rojos
me abrasan... ¡Es el infierno! (1886: 281)

Es traducción de «Tour du monde», que forma parte de *Rimes futiles*. En realidad, es un nuevo poema: el original en francés está compuesto por cinco pareados octosílabos; la versión en español, de cuatro redondillas octosílabas. Es decir, diez versos el poema original en francés; dieciséis la versión en español⁴⁹.

Tuvo también amistad Montenaeken con la familia de escritores hispalenses Antonia Díaz y José Lamarque de Novoa. Su firma está en el álbum de salón de Antonia, donde León Montenaeken [*sic*] ocupa dos hojas: la primera, con traducciones al francés de «La flèche et le chant» –versión a su vez de un poema de Longfellow– y «Le cerf blanc» –una balada de Uhland–, tomada del alemán. En la misma página figura esta ofrenda: “Dedicadas a la Excma. Sra. D.^a Antonia Díaz de Lamarque, como modesto tributo de admiración del traductor. Sevilla, febrero de 1891”. La segunda hoja lleva la traducción de un poema de la propia Antonia Díaz, vertido al francés como «Vaine présomption». Al pie anota:

⁴⁸ Lo vuelve a recoger en el tomo VII de sus *Obras completas*, que copia el contenido de *Poesías* de 1886, con leves cambios. *Poesías* (1886) se divide en tres secciones, las dos primeras con composiciones originales del propio Luis Montoto; la tercera es “Del cercado ajeno”. No se indica si son traducciones ni se precisa el traductor. En cuanto al volumen de *Obras completas*, añade un poema de Musset. ¿Se encarga Montenaeken de todas las versiones?

⁴⁹ Citamos el poema en francés: «Mignonne, en moins d’une seconde / je veux faire mon tour du monde: / Je pars... tes yeux bleus, c’est le ciel: / je les vois; c’est l’essentiel... / Tes cheveux blé mûr, c’est la terre: / je les vois; peu me reste à faire... / Tes lèvres rouges; c’est l’enfer: / je les vois; je brûle, c’est clair!... / Mais j’ai fini mon tour du monde, / Mignonne, en moins d’une seconde» (1879: 62).

Y al traductor, con sobrada razón, podría
decirle la autora, lo que el espejo al sol:
“Frágil ser que del polvo te levantas
¿qué fueras sin mi luz?”,

y entonces el traductor que no tiene presunción tal como la del espejo, con-
testaría humilde que demasiado sabía que

Son los versos castellanos
flores que llenas de vida
por sí mismas se levantan,
y galanas siempre brillan.
Mas no *traducirse* deben:
en el *francés* perderían
la sencillez, que es su encanto,
la frescura, que es su vida⁵⁰.

A la muerte de Antonia Díaz, en 1892, Montenaeken participa en la corona
poética reunida como testimonio fúnebre. Compone un poema en francés titulado
“A Dos Hermanas”, del que copiamos la primera estrofa:

DOS-HERMANAS! Calme bourgade!
Dans le plus beau de tes jardins
sais-tu qu’Ibère Abantiade
penche un front dolent dans ses mains...?
Il erre seul, l’âme brisée,
dans ce paradis toujours vert
qui, sans Euphrosine Elisée,
désormais lui semble un désert...

Dos-Hermanas! [...] (1893: II, 169-170)⁵¹

En Dos Hermanas, localidad próxima a Sevilla, estaba la casa de retiro de los
Lamarque, la Alquería del Pilar, donde se organizaban tertulias y reuniones literarias a
las que también acudiría nuestro autor. *Eufrosina Elisea* e *Ibero Abantiade* son los seu-
dónimos, respectivamente, de Antonia Díaz y José Lamarque en la Academia de los
Árcades de Roma. Según se indica al pie del poema, en español, fue escrito en Dos
Hermanas, el 4 de diciembre de 1892⁵².

⁵⁰ Las palabras en cursiva están subrayadas en el original. Descripción y estudio de este álbum en Ro-
mán Gutiérrez y Palenque (2008). Las dos hojas con los manuscritos de Montenaeken figuran en las
hojas 88r. y 88v., casi al final del álbum.

⁵¹ Firma como Leon Montenaeken. En el índice aparece sin embargo como Leon van Montenaeken.
Al poema sigue una traducción a cargo de J. Lorenzo (171-172).

⁵² Lleva esta dedicatoria: “a mi eminente amigo el Excmo. Sr D. José Lamarque de Novoa, en memoria
de su inolvidable esposa, la insigne poetisa D.^a Antonia Díaz (entre los Árcades de Roma: Ibero Aban-
tiade y Eufrosina Elisea)”. Antonia Díaz había fallecido en mayo de ese año.

A Montenaeken le acompañan en esta corona los nombres de Patrocinio de Biedma, Isabel Cheix, José de Velilla, Blanca de los Ríos, Mercedes de Velilla, Cayetano Fernández, Narciso Campillo, Luis Herrera, León Carbonero y Sol, Manuel Cano y Cueto, Amós de Escalante, Narciso Díaz de Escovar, Juan Fastenrath, Enrique Funes, José María Gutiérrez de Alba, Ángel Lasso de la Vega, Achille Millien, Manuel Chaves, Luis Montoto, Francisco Rodríguez Marín, Joaquín Rubió y Ors, Luis Vidart, Eloy García Valero..., amigos de la pareja, varios nacidos en Sevilla.

El ejemplar de *Rimes futiles* propiedad de la Biblioteca Capitular de Sevilla (Institución Colombina) insiste en la fraternidad de esta comunidad bética: aporta una dedicatoria manuscrita «À mon révérend confrère en poésie, Monsieur le chanoine Garcia Valero. / Hommage respectueux» y sigue un largo poema en francés, asimismo manuscrito, titulado «Sur le lac de Génésareth», inspirado en el evangelio de San Mateo (cap. VIII, 23-27), con fecha mayo de 1898. García Valero (Ronda, 1839-Sevilla, ¿?) residió en Sevilla desde la fecha en que comenzó sus estudios universitarios. Fue canónigo de la Catedral de Sevilla y poeta de inspiración religiosa y circunstancial; Montenaeken acomoda su inspiración al perfil del homenajeado⁵³.

5. La correspondencia con Luis Montoto. Transcripción de las epístolas

Es tan poco lo que se sabe de nuestro belga-sevillano que parece importante reproducir al completo las cuatro cartas que envió al escritor Luis Montoto; solo la última lleva fecha y es probable que las anteriores sean posteriores a 1890. Montenaeken escribe a Montoto sobre poemas y traducciones, le anuncia el envío de su libro (publicado hacía años) y un retrato, se interesa por sus reuniones con el fin de poder saludarle en persona, le comenta su opinión sobre una fábula (y se muestra amante de los perros) y, la última, da noticia de visitas a su domicilio particular por parte de Montoto para conversar de literatura.

Actualizamos ortografía y acentuación, mantenemos las mayúsculas y la puntuación del original⁵⁴. Entre corchetes van añadidos y descripciones de las autoras:

4.1. [Membrete impreso, en minúsculas, centrado: Leon van Montenaeken. Jueves 20 enero]:

Muy distinguido Señor mío:

Sin evaporar aún en el hervidero de la memoria (para hablar diti-rámbicamente) el grato recuerdo de nuestra larga conversación de ayer tarde, abrí esta mañana a las nueve el libro de sus

⁵³ Transcribimos la primera estrofa: «Jésus, cependant qu'en cadence, / tantôt l'un, tantôt l'autre ramait,/ dans la barque que l'eau balance,/ parmi ses disciples dormait» [...]. Sobre el autor, Cascales Muñoz, 1896: 103-106.

⁵⁴ Epistolario conservado en la Donación Montoto (Fondo Antiguo, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, signatura A Mont. Ms. C04/02).

“Granos de arena” y escribí a la carrera las adjuntas traducciones que quedaron terminadas a las doce en punto.

Desde luego, no pueden ser buenas y se las mando solo para que V. me diga si son bastante malas para que me prohíba seguir.

En breve tendré el gusto de llevarle algo de lo mío, con la traducción en prosa española para facilitarle, según me indicó, la traducción en verso de lo que pueda interesarle.

Reiterándole mis ofrecimientos y agradeciendo a nuestro amigo [Manuel] Cano y Cueto el haberme presentado a V. Le ruego me tenga por su muy atento amigo y q. s. m. b.

Leon van Montenaeken.

S/C Oriente 99

Jueves 20 enero.

4.2. [Membrete impreso, en minúsculas, centrado: Leon van Montenaeken. Sin fecha]:

Mi distinguido amigo y Señor Don Luis: Acabo de recibir de mi editor de París unos veinte ejemplares de mi primer tomito de versos, que hace años está agotado, y que casualmente encontró en algún escondite. Como quiera que V. me indicó que lo que V. tenía era un ejemplar prestado, tengo el mayor gusto en dedicarle un ejemplar en el que encontrará una poesía manuscrita cuya dedicatoria se servirá aceptar.

El retrato⁵⁵ es un ejemplar del que acompañará la próxima edición de mis poesías, corregidas y aumentadas, según conviene... y no conviene, pues de lo malo, poco.

He visto que el “Nuevo Mundo”⁵⁶ había aparecido. ¿Dónde se reúne V. ahora? Tendré mucho gusto en ir a saludarlo de cuando en cuando.

De V. atento amigo y s. s. q. s. m. b.

Leon van Montenaeken.

4.3. [Sello troquelado en ángulo izquierdo, con las iniciales LM. Sin fecha]:

Muy Señor mío y mi amigo Don Luis, enemigo de los perros que son el más fiel amigo del hombre, su fabulilla es como todo lo suyo inmejorable por la forma pero el fondo tiene para mí una falta muy grande y es que no parece de V.

⁵⁵ Según hemos indicado, en el ejemplar de la donación Montoto no hay ningún retrato. Sí se encuentra en el volumen dedicado a García Valero. Es una fotografía de medio cuerpo, la única imagen del poeta vivo que hemos localizado. Tenemos copia de otra, pero es una fotografía *post-mortem*, un recordatorio impreso como tarjeta postal, en la que el autor aparece amortajado, también de medio cuerpo, con adornos dibujados un tanto torpes o infantiles y el texto: “Recuerdo / Sevilla 20-10-1929”.

⁵⁶ No hemos localizado la referencia, que podría aludir a la revista *Nuevo Mundo* o a un título similar.

¿Cómo ha podido V. poeta bondadoso y hombre de corazón olvidar que no puede ladrar ningún perro que no tenga amo, pues con los que no lo tienen acaban las bolillas, y el que tiene amo, cuando ladra es en defensa del mismo o cosa suya?

¿Cómo puede V. aprobar tácita e implícitamente que se le levante una calumnia, antes que haya mordido, aun cuando se equivoque al ladrar? Y el calumniador, aunque sea de un perro ¿no merece siempre que se le levante la tapa de los sesos o, cuando menos, la careta que encubre su cobardía?

Nada, nada, mi siempre estimado amigo Don Luis: es V. una mala persona, y se merece que ningún perro vuelva a saludarle con el rabo, porque eso de “¡No ladres, perrito!” es para arrancar ladridos de solidaridad a toda la federación perruna. Y yo que me siento sin pecado, contra los perros cuando menos, le ladro primero, aunque no sea digno del nombre de perro, como le pasa a media humanidad.

El objeto de la presente no es lo que acabo de decirle de camino, sino rogar a V. que si tiene el propósito, como creo recordar que me indicó la última vez que tuve el gusto de hablar con V., de publicar las traducciones mías de algunas de sus poesías, me haga el favor de permitir que las corrija sea en el manuscrito sea en las pruebas de imprenta, pues es fácil que, debido a la rapidez con que trabajo, tengan alguna que otra falta inadvertida que por poco valor que tengan, todavía podría quitarle alguno.

Le anticipo las gracias por este favor y no puedo creerle tan malvado que no escriba algún día una fabulilla “de desagravio” para mis amigos los canes, para que estos le aprecien como lo hace su amigo (a ver si entiende V. esto) Q. L. L.⁵⁷

Leon van Montenaeken.

No se agravie V. por esta broma pesada, inspirada por una fábula que he leído con admiración y que quisiera llamar, en dos palabras, *graciosísima y cruel*⁵⁸.

4.4. [Membrete impreso, en mayúsculas: Villa Leona / Sevilla // Leon van Montenaeken. 20 noviembre 1925]:

20 novbre. 25

Mi buen amigo Don Luis:

⁵⁷ Es probable que equivalga a “Que le ladra”, siguiendo el modelo de las anteriores fórmulas de cortesía: “Su servidor que su mano besa”, etc. Hemos encontrado un poema de tema coincidente; se trata del que empieza «No llegarás, peregrino» en Montoto, 1917: 71.

⁵⁸ Últimos párrafos añadidos al margen, en vertical.

Mañana Domingo no estaré en casa y se lo advierto para no exponerle a un paseo que no me proporciona el gusto de verlo en esta su casa y acompañarlo.

He encontrado una Antología modernísima⁵⁹ que creo sea precisamente lo que puede distraerle con algún provecho y tengo el mayor gusto en ofrecérsela agradecido por tantas atenciones de V. Acompaño mis manuscritos para que lea de ello lo que pueda, a la hora de entregarse al descanso, y me los devuelva cuando se harte, como dicen Vos. los Andaluces.

Contando con su aviso para otro Domingo, según me ofreció, queda de V. su humilde compañero y siempre muy amigo que de corazón le saluda

Leon van Montenaeken.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMUEDO PALMA, José (1996): *Ciudad e industria. Sevilla 1850-1930*. Sevilla, Diputación Provincial.
- BARRERA CORONADO, Luis y Rafael ROMERO LUQUE (2003): *El Banco de Sevilla 1857-1874*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- BRAOJOS, Alfonso; María PARIAS y Leandro ÁLVAREZ (1990): *Sevilla en el siglo XX (1868-1950)*. Sevilla, Universidad, 2 vols.
- BURNES, Robert (1843): *Poésies complètes de Robert Burns, traduites de l'écosais par M. Léon de Wailly*, París, Charpentier.
- CASCALES MUÑOZ, José (1896): *Sevilla intelectual*. Madrid, Victoriano Suárez.
- DÍAZ DE LAMARQUE, Antonia (1893): *Poesías líricas*. 2ª edición aumentada con las inéditas y con una *Corona Poética*. Sevilla, E. Rasco, 2 tomos.
- GILKIN, Iwan; Albert GIRAUD et Max WALLER [dir.] (1887): *Parnasse de la Jeune Belgique*. París, Léon Vanier.
- GÓMEZ ZARZUELA, Manuel (1865-1896): *Guía de Sevilla*. Sevilla, La Andalucía.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (2002): «Literatura francófona de Bélgica», in Rosa de Diego, Ana González Salvador y Marta Segarra, *Historia de las literaturas francófonas. Bélgica, Canadá, Magreb*. Madrid, Cátedra.
- GORCEIX, Paul (1982). *Le symbolisme en Belgique: étude de textes*. Heidelberg, Winter.
- HUGO, Victor (1972): *Poesie*, vol. 1. París, Seuil (collection L'Intégrale).

⁵⁹ No hay datos para saber de qué antología se trata. De 1922 es la de Ramón Segura de la Garmilla, *Poetas españoles del siglo XX (Antología. Notas bio-bibliográficas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe; de 1925, *Las cien mejores poesías modernas (líricas)*, Madrid, Mundo Latino; etc. Puede referirse a una antología de poesía traducida, hay varios ejemplos posibles entonces en el mercado.

- LA BRUYÈRE, Jean de la (1809): *Les Caractères. Œuvres de La Bruyère*, vol. 2. París, Imprimerie de Mame, frères.
- MAURIER, George du (2006): *Trilby*. Madrid, Funambulista.
- MENDÈS, Catulle (1893): *Petits poèmes russes*. París, G. Charpentier et E. Fasquelle, éditeurs.
- MONTE-NAKEN (1879): *Rimes futiles*. París, Librairie des Bibliophiles.
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis (1875): *Granos de arena*, Sevilla, Francisco Alvarez y Cía.
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis (1886): *Poesías*. Madrid, Librería de Fernando Fe.
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis (1915): *Obras completas*, tomo VII: *Historia de muchos juanes; Desde el cortijo; Poesías varias*. Sevilla, Imprenta de A. Saavedra.
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis (1917): *En la mesa del café: azules, negras y rojas*. Sevilla, Gironés.
- PALENQUE, Marta (2013): «Luis y Santiago Montoto», in Eduardo Peñalver Gómez (coord.), *Fondos y procedencias: Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Disponible en http://expobus.us.es/fondos/ambito_807_845.htm.
- PLAZA ORELLANA, Rocío (2009): *Real Círculo de Labradores. 150 años de historia*. Sevilla, Almazara.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel y Marta PALENQUE (2008): *Pintura, literatura y sociedad en la Sevilla del siglo XIX. El álbum de Antonia Díaz*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- SEIN, Eugène de (1930): *Dictionnaire des écrivains belges: bio-bibliographie*. Brujas, Éditions Excelsior.
- SIERRA, María (2013): «Luis de la Cuadra», in *Diccionario Biográfico de Parlamentarios Españoles (1820-1854)*. DVD. Madrid, Cortes Generales de España.
- WORDSWORTH, William (2007): *Updated Edition*. Edición de Harold Bloom. Nueva York, Infobase Publishing.

Palimpsestes verbo-culturels comme outils d'acculturation

Elena Sandakova

Universidad de Alicante

elena.sand@ua.es

Resumen

El artículo invita a reconsiderar los valores culturales, en el caso de nativos, así como a adaptarse a una cultura extranjera, en el caso de alumnos. Con este fin, analizamos palimpsestos verboculturales, muy apreciados por Robert Galisson y trabajados por él en el seno de la lexicultura. El corpus, recogido en el contexto del ruso, del francés y del español corrientes, se presenta como un simple guiño a la exploración de las palabras culturales. En concreto, se hace referencia a títulos de libros, programas de televisión, páginas web, eslóganes, canciones e incluye, asimismo, operaciones verbales, fórmulas de comunicación, proverbios y refranes.

Palabras clave: Lexicultura. Deslexicalización. Desestructuración sintáctica. Adaptación cultural. Creatividad lingüística

Abstract

This article invites to reconsider the cultural values –in case of natives, and to adapt to a foreign culture –in case of learners. In this respect, we look into verbocultural palimpsests, appreciated and examined by Robert Galisson within his lexiculture. The present corpus –collected within common settings of Russian, French and Spanish languages is only a simple nod to the exploration of the cultural words. It refers to titles of books, TV programmes, sites, advertising slogans, headlines, songs, and also includes verbal operations, forms of communication, proverbs, idioms and sayings.

Key words: Lexiculture. Deslexicalisation. Sintactic destructuration. Cultural adaptation. Linguistic creativity

Résumé

L'article invite à revisiter les valeurs culturelles, dans le cas des natifs, et à s'adapter à une culture étrangère, dans le cas des apprenants. Dans ce but, nous nous penchons sur les palimpsestes verbo-culturels, très chers à Robert Galisson et travaillés au sein de la lexiculture. Le corpus, recueilli dans les cadres courants russe, français et espagnol, n'est qu'un simple clin d'œil à l'exploration des mots culturels. Il fait référence à des titres de livres, de programmes

* Artículo recibido el 28/09/2017, evaluado el 5/01/2018, aceptado el 20/01/2018.

télévisés, de sites, de slogans, de chansons, aussi bien qu'il comprend des opérations verbales, des formules de communication, des proverbes et des idiomes.

Mots clé : Lexiculture. Délexicalisation. Déstructuration syntaxique. Adaptation culturelle. Créativité linguistique

0. Introduction

On a coutume de définir le palimpseste en tant que manuscrit rédigé sur le parchemin déjà utilisé et dont le texte d'origine a été effacé et recouvert d'un nouveau. Provenu du grec ancien et au signifié 'gratté de nouveau', le terme s'étend, en plus, à des formations lexicales ressortant du défigement (déconstruction) des unités (séquences) phraséologiques (dites aussi polylexicales). Cette interprétation a été promue par le lexicodidacticien français Robert Galisson, qui, dans les années quatre-vingt-dix du siècle dernier, a élaboré le concept de lexiculture, phénomène constitué de mots ayant un poids culturel très fort, partagé par, au moins, 80% des natifs. Le linguiste a situé les palimpsestes au sein de la lexiculture et les a baptisés « site lexiculturel », tout comme les mots-valises, les mots à charge culturelle partagée (CCP), les opérations comportementales (et) verbales (OCV), les noms de marques et les lexies occultantes.

Il en ressort que les palimpsestes sont l'authentique témoignage des réalités sociales et le vrai bagage de la culture de la communauté. C'est précisément ce qui nous a poussée à aborder la question de palimpsestes dans un cadre plurilingue et à la poser à propos des langues considérées individuellement : russe, français et espagnol. Le corpus proposé dans l'article est issu des discours ordinaires des langues nommées et contient 16 cas qui permettront de comprendre le fonctionnement de l'espace linguistico-culturel en question.

Le traitement des palimpsestes renferme bel et bien un intérêt didactique indubitable. Ainsi, sur l'exemple des unités du corpus nous envisageons de transmettre l'effet de surprise que les séquences défigées peuvent créer sur les non natifs, aussi bien que la nécessité d'avoir de bonnes compétences analytiques et heuristiques chez les apprenants pour déchiffrer les jeux de mots.

1. De palimpsestes à palimpsestes verbo-culturels

Au départ de l'étude de Galisson, le terme « palimpseste » était accompagné de l'adjectif « verbal » qui indiquait la référence lexicale ou linguistique. Le palimpseste verbal (PV) désignait alors un énoncé qui évoquait le parchemin dont le texte initial a été effacé et remplacé par un autre (Galisson, 1994 : 43).

Depuis la démarche formelle, le didacticien remarque que cet énoncé peut être fragmentaire et fait :

surépaisseur par rapport à l'énoncé complet ordinaire. [...] Cette surépaisseur (implicite) est le produit du chevauchement : d'un sous-énoncé lexicalisé et d'un sur-énoncé résultat de déconstruction (délexicalisation) du sous-énoncé de base (Galisson, 1994 : 43).

En guise d'exemple, choisissons, parmi presque mille cas galissoniens, les suivants :

À la recherche du teint perdu ← À la recherche du temps perdu ;
La nuit, toutes les radios ne sont pas grises ← La nuit, tous les chats sont gris (Galisson, 1994 : 47, 50).

Postérieurement, le terme « palimpseste verbal » a acquis un adjectif supplémentaire et a commencé à figurer chez le linguiste en tant que « palimpseste verbo-culturel » (PVC) (Galisson, 1999), bien que la facette culturelle eût déjà été mentionnée bien avant : « C'est le télescope (en coulisse) de formes dont la rencontre est inattendue, qui crédite le palimpseste verbal de sa dimension culturelle » (Galisson, 1994 : 43). Le nouvel adjectif « culturel » indique que c'est la référence culturelle qui ouvre l'accès au texte de ce genre d'énoncés. Le poids culturel caché dans le PVC correspond à la définition de « culture » d'Édouard Herriot, homme d'État français et membre de l'Académie française depuis 1946 : « C'est ce qui reste quand on a tout oublié » (Galisson, 1995 : 112).

Toutes les fonctions des palimpsestes originels, telles qu'économique, phatique, parodique et cryptique, sont strictement conservées dans les PVC :

- Fonction économique : concerne l'écriture qui tend à exprimer le maximum de contenus avec le minimum de formes (chevauchement, collision, sur- et sous-énoncés) ;
- Fonction phatique : par opposition au contexte, mobilise l'effort de rappel du destinataire à l'égard du message ;
- Fonction parodique : consiste en la liberté de déconstruire le sous-énoncé de base lexicalisé ;
- Fonction cryptique : est contenue dans le voilement du message et la curiosité de le déchiffrer (Galisson, 1994 : 44-45 ; Galisson, 1995 : 107).

Ajoutons-y la fonction heuristique étant donné que les PVC possèdent un grand impact motivationnel. Ils appellent à l'observation, à l'interprétation, à l'induction et à la soif d'apprendre.

Ainsi donc, les PVC sont un binôme de la langue et de la culture où le culturel, s'il n'est pas égal au lexical, le domine notablement. Les images qu'ils renferment sont un reflet direct d'une culture. Dans l'occurrence, remettons-nous à Salah Mejri qui traite le culturel dans les unités polylexicales comme ensemble des figures com-

munes, figées et conservées dans le lexique. Or, il motive le recours à une unité poly-lexicale par le besoin d'expressivité ce qui la fait un siège d'une découverte produisant « l'effet recherché sur l'interlocuteur par son caractère inattendu et par la nature des rapprochements à établir » (Mejri, 1997 : 312-313).

Étant un site lexiculturel à une charge partagée par la majorité des natifs, les PVC, souligne Galisson, aident à maintenir le sentiment d'appartenance collective, les représentations des natifs et sont donc une voie de revisiter une fois de plus les clichés culturels. Sans les PVC, les connaissances sociales risqueraient de tomber dans l'oubli et ne seraient pas régulièrement mobilisées et actualisées.

Depuis la perspective didactique, les PVC, étant des unités polylexicales, font travailler principalement la compétence phraséologique des apprenants. Vu les fonctions *supra* des PVC, on comprend d'emblée que leur sens n'est point littéral ce qui complique la tâche de compréhension de l'apprenant. De plus, chaque PVC trahit l'attitude de son producteur et requiert un jugement créatif du récepteur. Par conséquent, à notre avis, les PVC devrait constituer l'objet d'une attention spéciale dans des niveaux avancés où l'apprentissage de la langue étrangère cesse d'être conventionnel et mécanique.

D'un autre côté, le maniement des PVC mène à développer les aptitudes heuristiques qui, à leur tour, comportent, entre d'autres savoir-faire, la compétence du sujet interprétant traitée dans le *Cadre européen commun de référence pour les langues* (2001 : 86). À ce propos, il est à respecter trois conditions dégagées par Florentina Mena Martínez (2003 : 5) :

- Il doit s'agir d'une vraie modification qui représente un changement volontaire et intentionnel de la part du producteur.
- L'écart entre le texte de base et l'énoncé produit doit être considérable et laisser percevoir le changement.
- Le texte d'origine doit être reconnaissable de par les éléments gardés ou le contexte.

Simultanément, dans l'enseignement des PVC nous voyons le perfectionnement des aptitudes synthétiques et analytiques des apprenants qui sont attribuées, chez Manuel Martí Sánchez (2014 : 94), au figement et au défigement, respectivement. Le second qui nous intéresse le plus pour sa nature intentionnelle suppose deux actions : l'actualisation de l'unité phraséologique et sa manipulation. La première action peut être caractérisée comme une étape conventionnelle qui sous-tend la reconnaissance de l'unité phraséologique. Dans la seconde action nous trouvons l'esprit créatif qui permet l'identification du texte de base, les réflexions sur l'effet produit, la modification de l'unité phraséologique et la production de nouveaux défigements selon le modèle (Martí Sánchez, 2014 : 106-109).

À l'assimilation des PVC, nous pourrions également appliquer deux principes méthodologiques d'Édith Le Bel (2006 : 63-66) : (i) repérage et diagnostique de l'unité polylexicale en contexte tout en attirant l'attention des apprenants et en évaluant la coloration stylistique, fonctionnelle et pragmatique ; (ii) compréhension de la signification et du sens de l'unité polylexicale. Les mêmes paramètres didactiques sont proposés par Moufida Ghariani Baccouche (2006 : 279). Enfin, face au défigement, Isabel González Rey (2007 : 17) accorde de l'importance aux activités d'observation, d'identification et d'assimilation des unités.

Il reste à dire que l'enseignement des PVC ne s'inscrit pas dans la perspective utilitariste de l'apprentissage des langues qui, d'après Maddalena de Carlo (2016 : 62), n'offre aux apprenants que des moyens pour réaliser une interaction efficace. Il y est bien opposé, compte tenu de la pénétration des apprenants dans la culture de la communauté où la communication a lieu, sa compréhension, son appréciation et une participation active.

Ne laissons pas non plus de côté la figure du professeur qui sur la base des PVC parvient à développer la compétence culturelle des apprenants. Il est le chaînon entre la langue-culture étrangère et les non natifs, capable de transmettre et de faire comprendre en contexte le curieux croisement de la langue et de la culture.

2. Mise en contexte

Avant de passer à l'analyse des cas du corpus il est important de préciser ce que nous entendons par défigement. À première vue, le lexème concentre l'idée de variance (dé-) et celle d'invariance (figement) ; de son aspect compositionnel nous déduisons l'idée de cessation du processus ou une action inverse. Mejri (2009 : 158) renvoie la notion à la modification corollaire des deux traits définitoires des séquences figées tels que la fixité formelle et la globalité sémantique.

Les deux actions du défigement anticipées *supra* (actualisation et manipulation) se complètent chez Martí Sánchez (2014 : 96) de trois propriétés incontournables :

- Actualisation de l'unité phraséologique d'origine, *i.e.* identification du texte de base ;
- Modification du signifiant ou du signifié, *i.e.* détermination de ce qui est manipulé ;
- Propos intentionnel et conscientisé.

Les auteurs en matière de défigement sont unanimes quant à sa force inventive ou créative, qui s'exprime en forme de jeux de mots, de l'humour, voire de la satire. Paraît-il que cela accroît la complexité de la manipulation de la séquence défigée, mais, au même temps, satisfait la curiosité de comprendre l'intention recherchée.

Dans le domaine du défigement ce sont les PVC qui trouvent leur meilleure expression et expansion. Plusieurs linguistes cherchent à réunir des corpus, plutôt contrastifs, dont un bon exemple récent et intéressant est l'étude menée par Estela Klett (2013).

Le corpus à analyser ci-après est constitué de PVC recueillis par nos soins dans les discours ordinaires du russe, du français et de l'espagnol. Les cas représentent des séquences qui ne conservent plus leur forme originale, qui possèdent une charge culturelle partagée par les natifs et qui respectent les trois conditions de Mena Martínez antérieurement citées. Nous aborderons le défigement des PVC d'après quatre axes, tracés par Galisson (1994) : délexicalisation avec ou sans filiation phonique menant les deux à la déstructuration syntaxique (changement catégoriel) ou non. En particulier, notre tâche consiste à délimiter le contenu culturel partagé de l'énoncé de base ; à décrire la modification de ses formants ; à expliquer l'effet et l'attitude du producteur du PVC ; à proposer la traduction, voire littérale, des énoncés figés et défigés ; et à analyser le sens du PVC créé.

2.1. Délexicalisation avec filiation phonique

Cette technique de PVC se caractérise par le recours à des jeux de phonèmes et de syllabes. Ces constructions présentent une modification formelle, plus ou moins considérable, ainsi qu'une substitution paronymique.

(1) *From Russia with glove* ← *From Russia with love*

Dans la mémoire collective de presque toutes les nations, le sous-énoncé est habituellement ancré comme titre du roman *From Russia, with Love* (*Bons baisers de Russie*) écrit en 1957 par l'écrivain anglais Ian Fleming sur l'agent secret James Bond. La base obtient de la surépaisseur par adjonction phonémique, *i.e.* l'ajout de la consonne « g », en produisant ainsi le jeu de mots en anglais : *love*, 'amour' → *glove*, 'gant'. Ce dernier ne provoque aucune déstructuration syntaxique.

Le PVC d'origine anglaise renvoie au nom d'un site de hockey créé par le Russe Sergueï Miledin et centré sur les joueurs russes ainsi que ceux du bloc soviétique. Possiblement, le créateur, tout en soutenant l'idée de réconciliation avec l'adversaire, cachée dans le sous-énoncé, met en relief l'accessoire important de l'uniforme de hockey.

(2) (cour.) *Горько!* ← *Горка!* [*verbatim*, Amer ! ← *Toboggan* !]

Naguère, en Russie les noces se célébraient en hiver, la saison libre de tracas liés aux récoltes. Quand le fiancé, ses marieurs et ses amis venaient chercher la fiancée chez elle, ils se heurtaient à un *toboggan* construit en neige et glacé par les proches et les amis de cette dernière. De la sorte, le fiancé et ses sujets avaient à édifier « un pont vivant » pour atteindre la fiancée qui se plaçait tout en haut. Ac-

compagné des cris répétitifs *Горка!*, ‘*Toboggan !*’, le fiancé avait la mission de surmonter le *toboggan* pour atteindre sa fiancée en haut et l’embrasser. Tel est l’implicite du sous-énoncé originel qui fait revisiter la mémoire historique de la nation russe.

Dans la culture courante de nos jours, le sur-énoncé russe *Горько!*, ‘Amer !’ marque une opération verbale (site lexiculturel, travaillé également par Galisson), émise le jour de la célébration des noces pour amener les fiancés à s’embrasser. Il équivaut dans la langue espagnole au cri *¡Que se besen!*

Dans l’occurrence, le sous-énoncé est maquillé par l’adjonction de la palatalisation à cause de l’emploi du signe mou¹. Outre la filiation phonique, nous avons affaire à une déstructuration syntaxique avec changement de catégorie grammaticale : substantif *горка* → adverbe de manière *горько*. De la sorte, au niveau sémantique, le plan du contenu se modifie également : *toboggan* → *amer*, respectivement.

L’interprétation du PVC mène généralement à deux versions : soit on suppose une vie conjugale difficile et amère, soit les invités du repas de noces émettent ce cri en exigeant que les fiancés s’embrassent pour que le goût de la vodka ne s’avère pas amer pour eux.

(3) *¿Me lo dices o me lo cantas?* ← *¿Me lo dices o me lo cuentas?* [*verbatim*, Tu me le dis ou tu me le chantes ? ← Tu me le dis ou tu me le racontes ?]

Tel est le nom d’un programme de la chaîne espagnole Telecinco lancé en été 2017 et produit par FremantleMedia. Il consiste en représentations des personnages célèbres interprétant des tubes, non sans l’ironie, sur la politique, la société, la télévision, etc.

Le chevauchement n’y porte que sur un phonème à l’intérieur de la forme verbale : le diphtongue /we/ est substitué par le /a/ espagnol.

À son tour, la base de l’énoncé est une question rhétorique prononcée dans la situation où l’allocutaire veut montrer qu’il sait déjà, selon son expérience, ce que son locuteur vient de lui raconter. Par conséquent, les producteurs de l’émission explorent les problèmes et les réalités sociaux, très évidents et connus de tous, soient-ils racontés ou chantés.

(4) *Дурная премьера заразительна* ← *Дурной пример заразителен* [*verbatim*, Une mauvaise première est contagieuse ← Un mauvais exemple est contagieux]

Le sous-énoncé est un proverbe russe célèbre dont le sens originel est équivalent à celui du proverbe français « Un bon bâilleur en fait bâiller deux » et signifie qu’il y a toujours tendance à répéter le mauvais exemple.

¹ Le signe mou est une lettre de l’alphabet cyrillique. Le signe a une fonction purement orthographique, ne produit aucun son, mais indique la palatalisation de la consonne précédente.

Le sur-énoncé s'est vu associer à l'aperture de la nouvelle saison d'un théâtre musical en Russie. Sa création doit au jeu phonique entre les vocables *преьера*, 'première', et *пример*, 'exemple', porté sur deux phonèmes, dont un est adjoint : *м* palatalisé à cause du signe mou et le *а* final.

Ainsi donc, le contenu implicite du PVC trahit le point de vue de son émetteur qui doute d'une meilleure qualité des spectacles offerts par le théâtre.

Bien des PVC délexicalisés avec filiation phonique trouvent leur naissance dans le registre familier de la langue.

(5) (fam.) *Не надо печалиться, вся жесьть впереди!* ← *Не надо печалиться, вся жизнь впереди!* [*verbatim*, Il ne faut pas être triste, car tout le top est devant (toi) ! ← Il ne faut pas être triste, car toute la vie est devant (toi) !]

Le sous-énoncé est tiré d'une chanson russe (1974) de l'ensemble vocal et instrumental soviétique Samotsveti, extrêmement populaire à l'époque dans le pays. Les chansons du groupe transmettaient des motifs patriotiques et montraient la vie en rose.

Moyennant la modification phonémique de trois sons du substantif *жизнь*, 'vie', en un autre nom *жесьть*, (fam.), 'le top, le trop, très fort', nous voyons créer le PVC à un sens tout opposé. Il n'augure pas donc un bel avenir, mais la vie, ce truc de fou.

(6) *Прораб на галерах* ← *Раб на галерах* [*verbatim*, Chef de travaux sur galères ← Esclave sur galères]

Le modèle de base russe constitue une expression figée capable d'être combinée avec les verbes « travailler », « bosser » et d'impliquer l'idée de peiner comme un damné. L'emploi de l'idiome a évolué à la hausse pour la raison de son application dans le discours du président de la Fédération de Russie Vladimir Poutine prononcé lors de la grande conférence de presse au Kremlin et recueilli le même jour par le journal *Komsomolskaya pravda* du 14/02/2008. Le leader politique s'est ainsi référé à son dur travail dans le passé et à sa fierté de l'avoir eu et surmonté.

Le segment qui se superpose sur l'énoncé de base est dû à l'agglutination syllabique qui substitue l'idée d'esclave par celle de chef de travaux. Le PVC est créé par Andreï Kolesnikov, auteur du livre *Путин. Прораб на галерах* [Poutine. Chef de travaux sur galères], paru en septembre 2017. Ce site lexiculturel trahit l'attitude du journaliste envers le président considéré par lui comme responsable principal et professionnel de la corvée que le pays a à affronter.

(7) (fam.) *Вперёд и снейся!* ← *Вперёд и с песней!* [*verbatim*, Vas-y et picole ! ← Vas-y et chante !]

La base du palimpseste constitue un cliché russe qui inspire à des actions décisives, la chanson étant un élément concomitant important du succès. Le jeu

phonique se fait par fragmentation morphémique, entre la préposition *c*, ‘avec’, accompagnant le nom *песня*, ‘chanson’, et le verbe à la 2^e personne du singulier au mode impératif *снейся*, ‘picole’. La délexicalisation provoque ainsi une déstructuration syntaxique, *i.e.* la transformation de la classe grammaticale des mots : substantif → verbe. Le contenu du PVC est bien explicite et se réduit au conseil amoral d’entreprendre quelque chose et de le réaliser en compagnie de l’alcool.

(8) *Ты никакой как все* ← *Ты не такой, как все* [*verbatim*, Tu es nul comme tous ← Tu n’es pas comme tous, Tu es différent de tous]

L’usage commun de la langue russe emploie le second énoncé pour souligner l’originalité de l’allocutaire. On recourt à une agglutination morphémique de la particule négative *не* et du pronom démonstratif *такой*, ‘tel’, en y substituant un phonème : *т* → *к*. Simultanément, le PVC est syntaxiquement déstructuré avec changement de catégorie grammaticale (pronom démonstratif → pronom négatif) et de forme (négative → affirmative). Le sens de ce dernier n’est pas implicite et veut dire l’absence de toutes qualités du destinataire.

2.2. Délexicalisation sans filiation phonique

Cette technique de PVC se caractérise par la substitution de mots et de groupes de mots.

(9) *France is in the air* ← *Love is in the air*

En octobre 2015, Air France a parié sur ce slogan dans le cadre de sa nouvelle campagne publicitaire et le garde jusqu’à présent. Le PVC est construit à partir du titre du *hit* du chanteur australien de John Paul Young lancé en 1977. Son signifié implique la présence du haut sentiment partout où que l’on soit. Simultanément, le sens du sur-énoncé annonce que la France est autour de nous et que toutes les voies aériennes y mènent. Le PVC n’est pas créé par filiation phonique, ni par déstructuration syntaxique.

(10) *Más vale sueño en mano que ciento volando* ← *Más vale pájaro en mano que ciento (cien) volando* [*verbatim*, Mieux vaut rêve en main que cent dans le ciel ← Mieux vaut oiseau en main que cent dans le ciel]

Le sens du sous-énoncé évoque la préférence d’avoir déjà fermement quelque chose que l’on pourrait, peut-être, avoir plus tard. C’est un proverbe espagnol connu équivalant en français à « Un “tiens” vaut mieux que deux “tu l’auras” ». En 2017, il a servi de slogan à la chaîne espagnole de MediaMarkt pour une campagne publicitaire. La sagesse du cliché culturel et la vente des rêves se conjuguent ainsi dans ce PVC qui, à son tour, ne présente ni filiation phonique, ni déstructuration syntaxique.

(11) *Планы на ветер* ← *Деньги на ветер* [Des projets à gribouillette ← Des sous à gribouillette]

L'argent jeté au vent ou par la fenêtre, gaspillé et dépensé sans compter constitue un vrai cliché dans la culture russe, étant un symbole d'une consommation peu raisonnable et démesurée. Aussi, le sens de la surépaisseur annonce-t-il une perte légère des projets pour le futur. Le PVC est ainsi manipulé par substitution du mot sans filiation phonique ni changement de catégorie.

(12) (cour.) *С днём варенья!* ← *С днём рождения!* [*verbatim*, Bonne journée de la confiture ! ← Bonne journée d'anniversaire !]

Le sous-énoncé russe provient de l'opération verbale russe qui correspond directement aux formules « Bon/ Joyeux anniversaire ! » en français, et « *¡Feliz cumpleaños!* » en espagnol.

Le sur-énoncé est produit par substitution lexicale, sans déstructuration syntaxique, où le poids tombe désormais sur l'idée de confiture. La délexicalisation ne comporte pas de filiation phonique, bien qu'elle laisse noter du parallélisme rimique dans la position finale des mots. Le nouveau sens révèle que la fête d'anniversaire est aussi délicieuse que la friandise.

(13) (fam.) *Люби и будь дубиной!* ← *Люби и будь любимой!* [*verbatim*, Aime et sois andouille ! ← Aime et sois aimée !]

Habituellement, les cartes postales russes abondent en vœux dont un des plus souhaités au destinataire est d'aimer et d'être aimé. Le sous-énoncé original est certainement adressé à la femme vu la terminaison du participe passé.

Il n'existe aucune filiation phonique entre *любимой* et *дубиной*, sauf la désinence *-ой*. Tout de même, le PVC enchaîne une déstructuration syntaxique, étant donné que le participe passé est substitué par le substantif au sens 'massue' qui au niveau familier donne 'andouille, bûche'.

L'implicite du PVC contient l'hypothèse « si tu aimes, tu es idiot » et dévoile l'attitude ironique et péjorative de son créateur. Contrairement au sous-énoncé, la surépaisseur permet de diriger le PVC aux femmes aussi bien qu'aux hommes.

(14) (fam.) *С лёгким тазиком!* ← *С лёгким паром!* [*verbatim*, Bassine légère ! ← Vapeur légère !]

Le sous-énoncé est une des opérations verbales les plus prononcées par les individus russes. C'est une formule de politesse qui sert à féliciter une personne qui vient de sortir du *bania*² ou de la douche, en indiquant que l'on veut bien espérer que la vapeur lui a été légère.

² Une petite construction en bois, auprès d'une maison individuelle, qui unit à l'intérieur une salle d'eau et une pièce à vapeur. Les visiteurs s'y lavent et se fustigent avec des *veniki* (faisceaux de branches d'un jeune bouleau, de chêne ou d'eucalyptus, attachées entre elles) dans les conditions de vapeur sèche.

La délexicalisation par substitution n’y est pas hasardeuse, puisque dans le *bania* les Russes se lavent en utilisant des bassines. De la sorte, le nouveau mot, issu du même champ lexical, annonce un souhait, d’avance, d’avoir un bon bain.

(15) (fam.) *Иди в баню!* ← *Иди отсюда!* [*verbatim*, Va au *bania*! ← Va-t’en !]

Le PVC mobilise le sens du sous-énoncé d’envoyer promener quelqu’un, au sein du registre familier, tandis qu’on compte dans le vocabulaire russe d’autres marqueurs diaphasiques. La délexicalisation entraîne une déstructuration syntaxique, *i.e.* adverbe de lieu → substantif accompagné de la préposition de direction.

La production du PVC est basée sur des raisons fortement culturelles. Chez les Russes, le *bania* est considéré comme un habitacle des esprits malsains et un lieu de concentration des énergies négatives et de la saleté. On peut s’en libérer et s’en purifier grâce au mélange de l’eau, du feu et de la vapeur.

(16) *Багет всему голова* ← *Хлеб всему голова* [*verbatim*, La baguette est la tête de tout ← Le pain est la tête de tout]

Le PVC est remarqué dans la culture visuelle russe, en particulier, en photographie amateur. Très récemment, les *Operators*³ de la nouvelle génération se sont mis à explorer de nouvelles tendances dont une des plus pratiquées s’appelle *baguetting*. Elle implique une folie-photo prise dans les situations quotidiennes où l’objet-clé est une baguette de pain. Par celle(s)-ci les *Spectrums*⁴ remplacent n’importe quel objet : couteau, rasoir, archet, raquette de tennis, haltère, bâtons de ski, essuie-glaces, persiennes, etc., et ne le font que pour s’amuser en créant une scène originale. Malgré son essor sur Internet, la pratique s’expose à une critique sociale considérable vu que le pain est un objet sacré dans la culture russe. D’ici, le segment superposé « baguette », qui ne déstructure point le modèle de base et maintient son poids culturel.



<http://www.photogeek.ru/blog/3954.html>

3. Conclusion

Selon les cas du corpus, le défigement est un phénomène fréquent dans les discours ordinaires des langues à cause de sa nature économique, cryptique et paro-

³ *Operator* est une des notions pratiques, définies par Roland Barthes (1999 : 38), qui signifie photographe, lui-même.

⁴ Selon Barthes (1999 : 38), c’est un sujet ou un objet photographié.

dique. La particularité du défigement des PVC consiste à ne se réduire qu'à la déconstruction lexicale ou syntaxique, mais à évoquer la charge culturelle partagée par les natifs et à trahir l'attitude du locuteur. Cette polyfonctionnalité dote certainement les PVC d'avantages pédagogiques dans l'enseignement de la langue étrangère.

Au niveau intra-culturel, les PVC sont d'excellentes manifestations discursives de la vision du monde de chacune des sociétés en question et servent de véritable moteur de la révision des connaissances culturelles internes.

Dans la perspective pluriculturelle, les PVC sont des médiateurs et révélateurs, puisque leur actualisation et manipulation donnent l'accès à la culture courante cible, méconnue par l'apprenant jusqu'à un moment donné. L'exploration et le décryptage de ces mots culturels permettrait à un non natif de mieux comprendre les réalités de l'univers culturel étranger et de s'en approcher au plus près.

La dimension didactique du sujet nous pousse à inviter à faire des PVC l'objet des cours, quoique peu standards. Ainsi, avec un corpus de PVC préalablement construit on pourrait travailler la compétence phraséologique et culturelle des apprenants, aussi bien qu'améliorer leurs aptitudes analytiques et heuristiques. Les élèves apprécieront vivement les activités créatives et peu conventionnelles concernant le repérage du PVC, l'identification de l'effet qu'il produit, la recherche du texte d'origine, voire la traduction de l'énoncé de base et du PVC, la recherche de leurs équivalents dans la langue maternelle et la production de nouveaux PVC.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland (1999) : *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traduction de J. Sala Sanahuja. Barcelona, Paidós Comunicació.
- UNITÉ DES POLITIQUES LINGUISTIQUES (2001) : *Cadre européen commun de référence pour les langues : Apprendre, Enseigner, Évaluer*. Paris, Conseil de l'Europe et Éditions Didier. Disponible sur : http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf.
- DE CARLO, Maddalena (2016) : « Robert Galisson : l'utopie et l'engagement ». *Synergies Portugal*, 4, 57-70. Disponible sur : http://gerflint.fr/Base/Portugal4/de_carlo.pdf.
- GALISSON, Robert (1994) : « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués ». *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, 8-1, 41-62.
- GALISSON, Robert (1995) : « Les palimpsestes verbaux : des actualiseurs et révélateurs culturels remarquables pour publics étrangers ». *Études de Linguistique Appliquée*, 97, 104-128.
- GALISSON, Robert (1999) : « La pragmatique lexicoculturelle pour accéder autrement, à une autre culture, par un autre lexique ». *Études de Linguistique Appliquée*, 116, 477-496.

- GHARIANI BACCOUCHE, Moufida (2006) : « Séquences figées et stratégies d'apprentissage : Analyse de corpus et perspectives didactiques ». *Composition syntaxique et figement lexical*. Caen, PUC, 273-280.
- GONZÁLEZ REY, Isabel (2007) : *La phraséologie du français*. Fernelmont, E.M.E.
- KLETT, Estela (2013) : « Les expressions idiomatiques et leur défigement. Parcours contrastif et interculturel ». *Synergies Argentine*, 2, 59-69.
- LE BEL, Édith (2006) : « Traduire la phraséologie : réflexions méthodologiques et étude de cas ». *RaeL*, 5, 57-70.
- MARTÍ SÁNCHEZ, Manuel (2014) : « Motivación y arbitrariedad en la desautomatización fraseológica (sobre sus implicaciones didácticas) », in P. Mogorrón Huerta & S. Mejri (dirs.), *Fijación, Traducción, Variación y Desautomatización. Figement, Traduction, Variation, Défigement*. Alicante, Universidad de Alicante, 89-115.
- MEJRI, Salah (1997) : *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*. Préface Robert Martin. Manouba, Université des Lettres, des Arts et des Sciences humaines (Linguistique).
- MEJRI, Salah (2009) : « Figement, défigement et traduction. Problématique théorique », in S. Mejri, P. Mogorrón (éd.), *Figement, défigement et traduction = Fijación, desautomatización y traducción*. Alicante, Universidad de Alicante (Rencontres Méditerranéennes, 2), 153-163. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00617431>.
- MENA MARTÍNEZ, Florentina (2003) : « En torno al concepto de desautomatización fraseológica: aspectos básicos ». *Revista electrónica de estudios filológicos*, 5. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/10201/50794>.

La Disparition de la langue française d'Assia Djebar :
espaces au féminin, ombres et lumières,
ou le tangage entre les langues et le temps

Montserrat Serrano Mañes

Universidad de Granada

mserrano@ugr.es

Resumen

La vertiente autoficcional de Assia Djebar es particularmente clara en *La Disparition de la langue française*. Este trabajo toma como ejes algunos temas que se revelan especialmente atractivos: a partir del protagonista masculino, Berkane, intentamos desbrozar los territorios de la lengua, que se “dice” a partir de horizontes variados. Las lenguas se convierten en territorios femeninos: primero su madre; Marise, la mujer de la otra orilla, tumba de luz; Nadjia, la visitante, sombra y llamada de las raíces. Los paisajes muestran la pérdida progresiva de la lengua del otro, que lleva al silencio, a la desaparición y a la muerte.

Palabras clave: Autoficción. Identidad. Lenguaje. Pérdida. Historia

Abstract

The autofictional side of Assia Djebar is particularly obvious in *La Disparition de la langue française*. This work is focused on some singularly attractive topics : starting from a male protagonist, Berkane, we intend to clear the linguistic ground that is said to be through diverse horizons. Languages become feminine territories : first her mother ; Marise, the woman from the other river bank, tomb of light ; Nadjia, the visitor, shadow and call from the roots. The landscapes show the progressive loss of the language of the Other, leading to silence, despair and death.

Key words: Autofiction. Identity. Language. Loss. History

Résumé

Le versant autofictionnel d'Assia Djebar est particulièrement clair dans *La Disparition de la langue française*. Ce travail est axé sur quelques éléments singulièrement captivants : à partir d'un protagoniste masculin, Berkane, nous défrichons les territoires de la langue, qui se dit à travers plusieurs horizons. Les langues deviennent des territoires féminins : sa mère d'abord ; Marise, la femme de l'autre rive, tombeau de lumière; Nadjia, la visiteuse, ombre et

appel des racines. Les paysages montrent la perte progressive de la langue de l'autre, qui mène au silence, à la disparition et à la mort.

Mots clé : Autofiction. Identité. Langage. Perte. Histoire.

0. Introduction

Le 6 février 2015, Assia Djébar nous tirait sa révérence. Son décès a supposé, d'une certaine manière, la disparition totale, la « grande disparition », qui venait rejoindre en écho celle du héros de *La Disparition de la langue française*, Berkane.

À posteriori, nous pouvons déceler dans les œuvres des dernières années de Djébar une annonce subliminale, un adieu qui s'est accompli avec sa mort. *La Disparition de la langue française* paraissait en 2003, et le livre se clôt sur le silence du protagoniste. Quant à son dernier récit paru en 2007, *Nulle part dans la maison de mon père*, tel un pèlerinage sur les sentiers de la mémoire, celui-ci est de fait son premier vrai roman autobiographique, et une fois de plus, son titre est sursignifiant.

C'est à travers ces deux titres que Assia Djébar se disait, une dernière fois, et qu'elle nous faisait ses adieux. Ce versant autofictionnel, présent dans *La Disparition de la langue française* et qui caractérise le parcours personnel d'Assia Djébar, « accrédite le témoignage du récit par une couche d'authenticité rare dans la fiction française contemporaine » (Domingues de Almeida, 2006 : 365).

L'histoire qui nous est racontée dans *La Disparition de la langue française* est une histoire de retrouvailles, mais aussi de perte. Au début des terribles années 90, Berkane rentre pour toujours en Algérie, après avoir été pendant 20 ans un émigré en France. Il retrouve son pays d'origine, sa langue première, les souvenirs de sa famille déjà disparue. La remontée aux sources suppose la lente reconstitution de la mémoire. De fait, Berkane, retraité, revient à la maison familiale de Douaouda en principe pour écrire un roman, auquel il pense depuis des années.

Son retour au pays de ses racines, qui est aussi un retour à la langue, aura été un travail de mémoire : la mémoire affective, les rencontres qui se succèdent vivifient le présent de tout un peuple et font revivre les êtres aimés, témoins historiques du temps perdu. Il aura découvert, finalement, son propre chemin en y traçant ses repères personnels. Une fois tressés inextricablement les cheminements de l'histoire personnelle et collective, réalisé le travail de réunification interne des deux univers langagiers, Berkane disparaît, dévoré par un monde qui refuse la différence et la tolérance.

Plusieurs ont été les éléments qui ont attiré notre attention à la lecture de *La Disparition de la langue française*, et c'est sur ces quelques axes, autour desquels le récit se construit, que je veux développer sommairement cette approche textuelle.

1. Berkane, creuset d'une histoire vraie

Le premier élément qui s'impose depuis l'ouverture du récit, c'est le choix, peu habituel chez Assia Djébar, d'un protagoniste masculin, Berkane. Comment penser à des éléments autobiographiques, ou appartenant à l'histoire vitale de Djébar, dans ce cas-là ? Il s'agit, sans doute, d'une manière de déplacer l'attention vers d'autres éléments que l'auteure veut absolument privilégier.

Le choix du prénom Berkane n'est pas banal. L'écrivaine y établit une alliance subtile, souterraine et féminine : sa mère, Bahia Sahraoui, appartenait à la famille des Berkani. Berkane est aussi une ville du Maroc, aux frontières de l'Algérie, qui tire son nom d'un saint de la ville, Sidi Ahmed Aberkane, et qu'en langue amazigh, *Aberkane*, *Berkan*, signifient 'noir'. D'ailleurs, Djébar introduit toujours dans ses romans des données personnelles, non seulement par les noms choisis, mais aussi par des récits autofictionnels.

2. Les territoires de la langue

Le fait que Berkane écrive dans la solitude et le silence de sa maison d'enfance, renvoie à la phrase de Djébar : « J'écris à force de me taire » (Djébar, 1999 : 25). C'est encore par cet aspect double de silence/écriture que le personnage Berkane reste toujours rallié à l'auteure. L'écriture demeure ainsi le moyen unique et privilégié de réveiller la voix de son silence, ce qui rejoint, d'une certaine façon, la réflexion de Baffet (2010 : 70) de la langue de l'autre comme lieu symbolique de l'exil.

Le français permet au protagoniste extérioriser « intérieurement » son dire dans un cri silencieux. Et ce *dire* a plusieurs horizons ou territoires : le pays du nord, la France ; l'Algérie, son sud du cœur, avec les lieux de son enfance, récupérés à travers les rues d'Alger et de sa chère Casbah ; la Méditerranée, qui sépare et qui unit ces deux rives, et que Bonn (2004 : 7) appelle déplacements polysémiques.

- La France, horizon éprouvé pendant vingt ans par l'exilé qu'il était, provoque en lui un vide intérieur duquel surgissent, en se dressant comme des murailles, des images fortes du sud perdu qui l'interpellent dans ses dernières promenades parisiennes:

Un désert de pierre en lui : ou plutôt, peu à peu surgissant, l'image d'un mur haut, en briques bien serrées, de couleur ocre sale, cette muraille devant ses yeux surgissait pour lui barrer tout horizon, ensuite l'hallucination s'effaça, il respira, se leva, marcha sans but au-dehors, de nouveau un hamada, désert de pierres grises, apparut en lui (Djébar, 2003 :18-19).

Après l'exil enfin clos, Berkane transmet à travers sa « conversation silencieuse » (Djébar, 2003 : 23) avec Marise, son besoin de se retrouver. C'est, donc, une quête de soi qu'il amorce à travers le vide de toutes ces années grises. Il ne cherche pas, cependant, à expliquer son passé ou à s'expliquer son choix, mais à apaiser et à

éteindre son trouble intérieur « sans questions superflues », à travers une lettre dont le destinataire est pour le moins aléatoire; la confiance, restée cachée dans l'écrit, escamote de fait ce destinataire absent et hors-jeu, Marise/Marlyse, car Berkane ne lui envoie jamais ses lettres. Celles-ci deviennent, surtout, le moyen intime de la recherche psychique du protagoniste :

Cette lettre parce que, bien sûr, tu me manques, mais aussi parce que je sens un trouble inattendu en moi ; ce trouble, j'espère, à la fin de cette conversation silencieuse avec toi, l'atténuer, me retrouver simplement moi, sans questions superflues : ni sur ma vie ainsi choisie, ni sur le passé – surtout celui qui nous a noués, puis dénoués, mais, plus gris derrière, le flux de ces longues années écoulées en France sans but... (Djebar, 2003 : 23)

- L'Algérie, territoire de la ressouvenance, lieu de mémoire et en même temps lieu de perte, baigne dans la lumière: une lumière qui illumine son passé et qui l'accable, car le temps écoulé l'a définitivement séparé du temps qu'il pensait avoir retrouvé. La distance si grande entre ces deux temps, celui d'il y a vingt ans – le temps perdu – et celui des années 90 de son retour – le temps retrouvé – a fait de lui, en réalité, un expatrié : « Une chanson de mon enfance, lancinante, disait toujours : toi, *el Menfi*, l'expatrié !... » (Djebar, 2003 : 84). Et toutes ces perceptions baignent dans une lumière inchangée : « Puis j'ai renversé la tête vers le ciel, je me suis surtout emplis les yeux de lumière, en ce début de l'après-midi » (Djebar, 2003 :81).
- La Casbah, cet endroit privilégié qu'il affuble de mots et de termes affectifs, qu'il sent lui appartenir, il la décrit en mélangeant ses lointains souvenirs moyennant une description forte et poétique, qui dit tout son amour pour sa communauté et son quartier d'enfance, espace collectif et privé en même temps qu'est la *houma* (Bouraouina, 2007) –« *ma* montagne ; ma ville, *pomme de pin*, mon antre, ma forteresse, mon quartier, *houma*, »... (Djebar, 2003 :82). Ce royaume enchanté de son enfance –« Ô ma Casbah, mon navire, / mes deux îles, / mes premiers pas... » (Djebar, 2003 : 83) –, la lumière le lui rend baigné dans un présent de délabrement et de destruction, qui fait penser à une double mort, celle d'une actualité presque funèbre, et celle de son passé :

Se sont présentés à moi, ce jour d'avant-hier et sous une lumière implacable, sont venus à moi, presque en images désolées de manège, tous les lieux ! Mais, je le constatais, ils se sont mués quasiment en non-lieux de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste ! (Djebar 2003 : 84-85).

- La Méditerranée, celle qui sépare – et unit – les deux rives, les deux horizons – le nord, le sud –, est présente depuis l’ouverture du roman. Installé « face à la mer intense et verte » (Djebar, 2003 : 13), il se sent enfin chez lui, de retour, bercé par les vagues lui rapportant la voix de sa mère, il se sent revivre :

De retour, soupiré-je, dans la langue de ma mère (au lieu du berbère, le dialecte arabe d’el Djazira), je suis de retour et la Méditerranée me fait face, j’entends le clapotis des vagues au-dessous de ma terrasse, [...] Tout bruissant des éclats de voix de ma mère disparue, mais vivante en moi, mais épanouie dans mon cœur, je m’assoupis dans un début de bien-être : vrai, je vis, je revis chez nous ! (Djebar, 2003 : 15).

L’appel de cette mer, c’est déjà à Paris qu’il l’entend ; un murmure qui est d’abord pour lui un désir de retour temporaire, « à cause de la plage déserte et du sable blond croulant devant le portail, au bas de l’escalier de pierre de la villa blanche » (Djebar, 2003 : 17).

De fait, Berkane le silencieux est en attente. C’est grâce au mariage fastueux de la mer et de la lumière, dont il remplit ses yeux, qu’il enlace ses passés : celui de l’amour de Marise, et surtout, celui de son enfance. C’est la mer qui l’aide à unir les deux rives. Bercé par les vagues, accompagné du sable et du bleu marin, il récupère petit à petit ses souvenirs, de la main de l’ombre de sa mère.

La langue de l’autre et celles de son passé – celles aussi du passé de l’auteure – coexistent dans la mémoire enfouie de Berkane, à la poursuite d’une identité qui se révèle polyphonique. Nous sommes donc face à une quête qui se traduit subrepticement en une recherche d’équilibre entre les langues, et qui caractérise le franchissement de l’hétéroglossie de la notion de francophonie (Algeri, 2010):

La voix qui interroge en moi vogue des mots français à ceux de ma mère – celle-ci, pour toujours, assise dans son humble patio de la maison d’enfance, rue Bleue, à la Casbah –, elle vacille, hésite d’une langue à l’autre, d’une rive à l’autre : ma mère en moi s’étonne, ses yeux m’interrogeant... Ce jeu muet m’habite, une ou deux fois, à chaque aurore. (Djebar, 2003 : 35).

La présence constante de la mer lui restitue graduellement ses souvenirs d’enfance ; pour Berkane, comme pour tous les méditerranéens des deux rives, elle devient d’une certaine manière la métaphore de la mère ; elle est la maison et le foyer des origines car sa vue, et son contact, enveloppent ses fils comme une mère embrasse son enfant.

3. Les langues, territoires du féminin

La dernière citation permet au lecteur de s’introduire, suite à son incursion dans les territoires physiques des langues, dans d’autres espaces qui prennent des formes métaphoriques.

Le retour en Algérie est aussi – ou peut-être il est surtout – pour Berkane un voyage dans la langue. Il accomplit un travail de mémoire dans la solitude et le silence, mais il accomplit également, d'une manière qui se révélera prioritaire, un travail profond sur la/les langues. Chacune de ces langues dit une partie du territoire, et parmi elles, le dialecte de Berkane, les mots de la langue maternelle, « sont à jamais associés à ceux de la langue que l'histoire a trans-portée d'une rive à l'autre » (Bou-taghou, 2007 : 357).

Les territoires linguistiques, multiples comme on vient de le voir, sont véhiculés par des présences féminines – multiples elles aussi :

3.1. La mère

Reprenons le fil premier, celui du nom Berkane, dont la source est, nous l'avons signalé, féminine. Ajoutons-y la spatialité qui s'impose tout au long du roman : la maison au bord de la mer – « allongé sur la terrasse, face à l'infini de la mer plate » (Djebar, 2003 : 14) –, là où le souvenir de la mère est toujours prégnant.

Dans cette première rive linguistique, la figure maternelle est fondamentale. Elle était toujours présente en lui, quand il était encore un émigré à Paris : « Ma mère Mma Halima, c'est vrai qu'elle m'a suivi, par la pensée, tout le temps, en France » (Djebar, 2003 : 57). Comme un appel aux rivages de son enfance, toujours vivante en lui, sa voix, surgissant du plus profond de la mémoire de Berkane, le berce, et sa langue l'enveloppe :

Or, dans ce studio du Blanc-Mesnil, en s'endormant le soir, quinze jours après que Marise l'eût quitté, il entendit distinctement la voix maternelle dérouler le *Chant de la cigogne* dans la version de Tlemcen. Sa voix pâle était mélancolique, elle ne chantait vraiment juste, Mma, songea-t-il avec un remords douceâtre et il s'endormit ce jour-là, conversant intérieurement en mots menus avec elle, dans son parler à elle, un mélange de dialecte de la rue algéroise, parsemé de mots raffinés, à consonances andalouses – elle, née à la Casbah et qui dédaignait le parler rude des montagnes voisines ! (Djebar, 2003 : 20).

Tout au long de la première partie du roman, intitulée « Le retour », la figure maternelle est une constante. C'est à partir de cette présence féminine que Berkane commence à reconstruire scripturalement son passé. Au fur et à mesure que se produit le passage à l'écrit, les présences de Mma Halima et de tous ses êtres aimés et disparus s'estompent graduellement.

Ce faisant, ces figures surgies du lointain passé deviennent des témoins historiques de son récit autobiographique. Et ce récit, qui est une remontée vers son passé, est versé sur le papier tout naturellement en français : « En écrivant mes souvenirs de jeunesse, avait-il confié à son jeune frère, le français devient ma langue de mémoire... » (Djebar, 2003 : 251).

La langue française devient donc l'instrument libérateur, la clé magique qui ouvre toutes grandes les portes de son passé : l'écriture extériorise les voix silencieuses et « les fait parler dans l'entre-de-toutes-les-langues, le français étant peut-être le seul lieu de son dire » (Deàngeli, 2011).

3.2. Marise

Le prénom Marise dérive de l'hébreu Myriam (« mîr'yâm »), composé des termes *mar* ('goutte') et *yam* ('mer'). Pour certains auteurs, il signifierait aussi « illuminatrice ». Celui que Berkane lui accole souvent, Marlyse, est une contraction de Marie + Élisabeth : « mar'yam », 'mer', et « élisaba », contraction de « Dieu est plénitude ».

Marise/Marlyse, son amour de l'autre rive, « une jeune femme du pays d'en face, plus jeune que moi, une comédienne » (Djebar, 2003 :27), est son premier espace du désir, espace qui se dit en langue française. Une langue hybridée, cependant, de « mots-fleurs », un idiome particulier des deux amoureux, « métissage de mon dialecte et de ton français » (Djebar, 2003 : 30), dit-il, qui est habité par la langue maternelle. Ces mots arabes de tendresse, en italique dans un texte écrit en français, sont une trace du tangage linguistique et de l'impossibilité pour Berkane d'unir toutes ses langues (Calargé, 2011 : 111).

Et cette langue enfouie – muette, mais que la jouissance réveille – se dévoile ainsi comme la langue de l'identité, aux sonorités inscrites en creux dans les mots des amoureux ; à travers les images, les assonances et les allitérations, la chair de la langue épouse la chair de la femme aimée :

Un trouble m'a saisi. La nostalgie de ta voix, de nos propos, de nos dialogues de la nuit, de ton corps que je ne caressais pas seulement de mes mains, te souviens-tu, mais avec mes mots aussi, avec mes lèvres et d'autres mots, brisés, proférés entre nos baisers -ce parler à nous seuls, où tout se mêle, petits mots tendres, petits cailloux blancs dans un ruisseau, les tiens que j'égrène, un refrain revenu, mais aussi mes mots d'enfant, ceux de ma mère, tu ne comprends rien à ce babillage arabe que j'adresse à ta peau, à tes seins, à ton entrejambe, j'invente des diminutifs pour toi, jusque dans la langue maternelle, (Djebar, 2003 : 29-30).

Cet amour malheureux, mais constant et bénéfique, qui a de fait provoqué son retour définitif au pays – « Tu m'as pacifié ! c'est pourquoi j'ai pu effectuer ce retour, chez moi ! » (Djebar, 2003 : 176) –, métaphorise aussi le territoire français de la langue. Son amour pour Marise-Marlyse le ramène à l'écriture. Écriture du silence, car toutes les lettres qu'il lui écrit ne seront pas envoyées.

La présence-fantôme de Marise côtoie celle de l'ombre de la mère de Berkane pendant la première partie du roman, « Le retour ». La jeune femme est à peine pré-

sente dans la deuxième partie de *La disparition de la langue française*, « L'amour, l'écriture », si ce n'est par l'utilisation du français comme langue d'écriture, et par ses appels téléphoniques à Berkane : ainsi, la langue française est une présence constante, qui ne l'abandonne pas. Une fois de plus, Djébar dit à travers Berkane que la langue française est son lieu d'écriture, sa maison, « un lieu d'être » (Boulbina, 2006 : 124). souligner

La cohabitation entre les deux langues est, semble-t-il, encore possible, et la lumière et la mer sont là pour l'articuler. En tant qu'objet de désir, les images que le scripteur/épistolier crée à propos de Marise-Marlyse sont généralement liées à la mer ; la composante « mer » de son prénom est révélatrice de son rôle, ainsi que le sens second d'illuminatrice, et celui, peut-être de « plénitude » : « mon désir de toi devient marée haute dans cette absence voulue et pourtant si lourde... » (Djébar, 2003 : 25). Et sa présence – en absence – est aussi une manière de dire la liberté dont il jouit pendant son premier mois à Douaouda.

Toute la première partie a ainsi, comme horizon constant, les deux éléments naturels de la mer et de la lumière, accompagnés par la figure féminine de Marise – l'autre rive – et le souvenir de Mma Halima- la voix du passé.

3.3. Nadjia

Troisième territoire féminin, Nadjia « La visiteuse » occupe la deuxième partie du roman, « L'amour, l'écriture ». Elle symbolise la rencontre totale et intime de Berkane avec sa langue et avec ses racines. C'est, pour lui, la possibilité d'être un jour « en symbiose des mots et des sensations » (Djébar, 2003 : 141). Nadjia, dont le rapport intertextuel avec la *Nadja* de Breton, maintes fois souligné par les critiques, est évident, signifierait « Généreuse, large dans ses dons ; qui appelle et dont la voix porte loin ».

Si la première partie – « Le retour » – avait pour horizon la mer et des promenades sur la plage et les alentours, la deuxième partie – « L'amour, l'écriture » – est fondamentalement d'intérieur. Leurs ébats amoureux et leurs discours, leurs récits de vie, ont la mer uniquement comme résonance de fond.

La pénétration de Nadjia dans la maison de Berkane produit deux effets : d'un côté, la rencontre définitive d'une identité perdue, qu'il récupère grâce au langage de l'amour, et de l'autre, la lutte et la descente qui s'en suit vers l'écriture et le silence (Baffet, 2010 : 62).

Tout cela se fait avec une prédominance de plus en plus intime de l'arabe dialectal des deux amants. Si, antérieurement, il récupérait lentement son passé en ayant une audience masculine – Driss, le pêcheur ; Amar, l'ami d'enfance –, ou le versant dans le silence des feuillets qu'il écrivait et n'envoyait pas à Marise/Marlyse, maintenant le flux de la mémoire de Nadjia ouvre toutes grandes les vannes de sa mémoire.

Cette ouverture se matérialise dans le passage immédiat d'une langue à l'autre. Nadjia, dont la voix « était gonflée de violence » (Djébar, 2003 : 112), exilée volon-

taire aux retours fugaces, toujours de passage entre les villes et les cultures, déclare son désir de lui raconter son histoire, alors qu'ils viennent de se connaître :

– Je voudrais vous raconter mon histoire... celle de mon grand-père...

[...] Je m'entendis répondre vivement :

– Raconte-la, ton histoire, mais en arabe! (Djebar, 2003 : 113).

L'union de deux exils, de deux histoires, de deux êtres complémentaires parce qu'ils ont les mêmes référents culturels, et surtout la /les mêmes langues, mène Berkane à la récupération du passé de son adolescence qu'il avait voulu oublier. La superposition de leurs deux passés qui se produit dans leurs conversations, dans une grande mesure parallèles, les unit encore davantage.

Cette espèce d'unification entre le désir du corps et l'histoire se reflète dans l'éclatement des voix, car Nadjia et Berkane se racontent leur vécu personnel. Le discours éclaté qui s'ensuit, fait de récits de vie singuliers, et que le relais du je-il (auteur-narrateur) embrasse à bras-le-corps, trace les contours d'une mémoire unique, parce que commune.

L'amour et la sensualité viennent compléter cette union profonde. Le langage des corps libérés, épanouis sans fausse honte, rejoint le corps de l'écriture. Leurs quatre nuits d'amour et de paroles sont ponctuées de mots d'amour, de mots de tendresse, dits dans les parlers arabes qui leur appartiennent. Ceci renvoie au dilemme qui résulte, pour la romancière, « de dire l'amour en français » (Geyss, 2009 : 83), car l'arabe familier, leur langue d'amour, l'engage dans les sentiers jusqu'alors niés de son passé. Des remémorations qui reconstruisent leur histoire personnelle, marquée par la guerre, et qui restent intimement liées aux gestes de l'amour (Segarra, 2010 : 84).

Nadjia, « mon amante » (Djebar, 2003 : 150), est donc pour Berkane, ainsi qu'elle le porte inscrit dans son nom, l'appel définitif du passé : « Toi, ma Casbah retrouvée » (Djebar, 2003 : 181).

La pulsion de l'écriture, parole toujours silencieuse qui saisit Berkane après le départ de son amante, dit toujours la possibilité de cohabitation des territoires et des langues, entre ombre et lumière : « Dans l'ombre de Nadjia, j'écris en français dans la fièvre et l'insomnie, sur le sillage des instants de volupté évaporée » (Djebar, 2003 : 169).

D'ailleurs, le titre de cette partie, « L'amour, l'écriture », indique déjà une claire juxtaposition entre les deux éléments qui la conforment. Le scintillement de la langue française (Djebar, 2003 : 170) devient la manière la plus sûre de conserver cet amour, après le départ de « la visiteuse » :

Je m'installe en scribe devant toi, face à toi, contre toi, au-dedans de ma parole silencieuse.

En français, je continue ma seule trace, ma seule traque, vers toi, vers ton ombre.

Écrire et glisser à la langue franque, c'est le moyen sûr de garder, tout près, ta voix, tes paroles. Ce prolongement d'échos dans ma chambre, face à la mer et à son horizon, net comme un fil du désir, m'aide à garder espoir que ma parole – moi aussi « celle d'après l'amour » – vous atteigne un jour ! (Djebar, 2003 :171).

Or, lumière et mort s'assemblent subrepticement. Berkane, prêt à remonter les sources du passé après avoir récupéré les sons et la force de la mémoire, prêt à écrire en destinataire proclamé – « Écrire enfin, mais pour moi seul ! » (Djebar, 2003 : 137) –, sent que ce qui avait été une symbiose momentanée et heureuse des deux langues est en train de changer. L'alternance des pronoms personnels, cette sorte de jeu entre le « vous » qui appartient au territoire du français et le « toi » familier de sa langue maternelle souligne la confusion et le pessimisme de Berkane :

J'écris dans votre ombre, dans une langue dont la lumière me blesse ! Ce français va-t-il geler ma voix ? Tandis que ma main court sur le papier, serais-je en train de tendre un linceul entre toi et moi ? (Djebar, 2003 : 172).

Ombre et lumière, territoire glissant entre deux langues, écriture et silence : tout concourt à ce que Berkane sente instinctivement que le mariage, le *tangage* entre les langues peut devenir tragique. Ce terme de 'tangage', utilisé par Djebar dans plusieurs de ses textes, juxtaposé à langage, renvoie à son écriture de « l'entre-deux », l'usage de la langue n'étant jamais innocent, comme le signale Rice (2004 : 293).

4. La disparition, les disparitions

Ce dramatisme qu'il perçoit après le départ de Nadjia et sa pulsion d'écriture, Berkane le portait en lui depuis le début, sans en être vraiment conscient. Lors de ses premières promenades, il avait déjà choisi comme point de référence visuel un édifice religieux, une *kouba* oubliée, « tombeau d'un *ouali*, oublié de tous » (Djebar, 2003 : 36), presque liquéfié dans la lumière, dont la photo, accrochée dans sa chambre, fera pendant avec la mer toute proche, et devient, plutôt, un témoignage du passé (Schuchardt, 2010) :

Cette *kouba*, je l'ai saisie, trois jours de suite, sous un même angle, une fois les femmes en prière reparties : le ciel gris derrière, vert d'eau, comme si ce dôme en demi-lune s'était noyé non dans l'azur mais plutôt dans une eau invisible ou dans des nuées diffuses (Djebar, 2003 : 36).

La sienne est, donc, une disparition annoncée. La troisième partie du roman, intitulée de manière éloquente « La disparition », et datée de septembre 1993, marque un creux narratif : à brûle-pourpoint, le lecteur est placé face à l'absence de Berkane, dont les derniers mots de sa narration inachevée sont des interrogations inquiétantes :

Je ne peux m'empêcher de m'interroger : maintenant que je suis rentré, est-ce que le martyr va reprendre : les convulsions, la folie, le silence ?

Serais-je rentré pour rester, comme autrefois, à regarder : regarder et me déchirer ? (Djebar, 2003 : 243).

Berkane n'est donc pas présent dans cette dernière partie : la trace de sa vie est devenue pour ses proches comme pour le lecteur un creux temporel et spatial que l'on voudrait combler. C'est son jeune frère Driss, et les deux femmes aimées, qui prennent la relève à côté du narrateur omniscient ou hétéro-diégétique. Car, même si dans ses conversations rapportées avec Nadja, Berkane semblait être conscient du glissement vers la disparition de la langue française en Algérie – « C'est donc le français, comme langue politique, qui est en défaillance chez nous » (Djebar, 2003 : 156) –, ce n'est que maintenant que nous, lecteurs, sentons combien ces deux disparitions n'en sont qu'une.

4.1. Entre ombre et lumière, entre cendre et soleil

Après l'abandon abrupt de son récit autobiographique de jeunesse – « L'adolescent » –, Berkane va se rendre au Camp du Maréchal (Tadmait), où il avait été prisonnier lors de la guerre de décolonisation du pays.

À l'union/l'unification de ses souvenirs avec son présent, se superpose une conviction ultime : celle d'être arrivé à un point de non-retour, car les faits de son passé, la violence vécue, se répètent dans le présent de l'Algérie : le cercle se referme sur lui-même, la boucle est bouclée.

Cette ultime démarche de mort semble être volontaire : sa conversation avec son frère Driss, après coup, fait comprendre qu'il sait qu'il ne reviendra plus :

Berkane, lors de leur dernier entretien, lui avait précisé, sur un ton de légèreté :

-Dans le placard très profond de la chambre où je dors, j'ai installé une petite commode, peinte en bleu, celle qu'utilisait autrefois notre mère quand nous passions ici nos vacances.

Il s'était arrêté, soudain attristé. [...]

-Je te confie ces papiers... S'il m'arrive quelque chose tu seras mon exécuteur testamentaire, c'est clair ! (Djebar, 2003 : 257).

Les renvois internes caractéristiques de l'écriture de Djebar, ce s'entre-dire qui en est sa caractéristique fondamentale, nous permettent d'établir plusieurs parallélismes :

- Entre la disparition de Berkane, dont on ne trouvera que sa voiture renversée dans un fossé, et la mort de Yasmina, la protagoniste de *Vaste est la prison* : rentrée comme lui volontairement au pays, elle est assassinée par les fondamentalistes, et son corps est retrouvé mutilé dans un fossé.

- Entre le personnage de Nadjia et les récits *Oran, langue morte*, et *Le blanc de l'Algérie* : ce n'est pas par hasard, nous semble-t-il, que Nadjia est oranaise, et qu'elle est une femme d'exils, qui, depuis la violence vécue pendant son enfance, décide de s'envelopper d'oubli : « ...après ce jour du sang de Baba Sidi, j'irai partout dans le monde et partout, je décide que j'oublierai ». (Djebar, 2003 : 131). Sa volonté d'oubli est un renvoi à *Oran, langue morte*, dans lequel l'auteure a voulu parer la violence dans son pays.

- D'autre part, Nadjia évoque aussi *Le blanc de l'Algérie*. « De cimetière en cimetière » (Djebar, 1995 :17), ou de passé en passé, Berkane et Nadjia accomplissent « le deuil de la biographie » (Calle-Gruber, 2001 : 110). Leur entre-langues renvoie aussi bien au retrait funèbre de la langue française qu'au cor-tège, funèbre lui aussi, des amis assassinés de *Le blanc de l'Algérie*.

4.2. Nadjia, l'ombre et l'appel

Nadjia deviendrait ainsi, pour sa part, la personnalisation du silence, de la mort annoncée de la langue française. Comme son nom l'avertissait, elle est « large dans ses dons » : elle a aidé Berkane à récupérer sa langue maternelle et son territoire d'enfance, bien qu'il écrive, muré dans son silence, en français :

J'écris dans son ombre et malgré la séparation. Je me réinstalle en territoire d'enfance, même si ma Casbah s'en va en poussière, en éboulis.

J'écris en terre d'enfance et pour une amante perdue. Ressusciter ce que j'avais éteint en moi, durant le si long exil.

J'écris en langue française, moi qui me suis oublié moi-même, trop longtemps, en France (Djebar, 2003 : 180).

Celle « qui appelle et dont la voix porte loin », comme il est inscrit dans son prénom, l'a acheminé – et accompagné – dans les sentiers de la mémoire ; sa lettre après deux ans d'absence, son appel qui vient de loin – spatialement et temporellement – restera sans réponse ; son offre d'une vie nouvelle en Italie, à Padoue, dans un territoire autre, espace d'ouverture dans lequel se dissoudrait le problème identitaire de l'entre-deux langues, tombe dans le vide d'une disparition qu'elle ignore : « Ô Berkane, ô Driss, pourquoi ne viendriez-vous pas tous deux à Padoue ? Y vivre secrètement est presque délectable ! » (Djebar, 290-291).

4.3. Marise, tombeau de lumière

Face à cette part féminine d'ombre, Marise-Marlyse, l'amante de l'autre rive, l'actrice, sera sa part de mer et de lumière. Sa lamentation funèbre s'épuisant – « le thrène de sa douleur, qui peu à peu allait s'épuiser comme de la cendre ou des soleils enterrés » (Djebar, 2003 : 274) –, elle gardera en silence et pour toujours Berkane, son mort inachevé, au plus profond de son être, et lui redonnera la vie chaque nuit sur scène :

Marise se sentit destinée à porter Berkane définitivement en elle, sous les projecteurs : elle serait donc sa tombe de lumière, puisque, hélas, elle l'avait poussé, deux ans auparavant, à retourner vers la terre de ses ancêtres. Retour en terre obscure ! (Djebar, 2003 : 276).

Ainsi, la disparition de Berkane, et avec lui le silence de la langue française en Algérie, sa pulsion de mort qui l'a entraîné depuis le début au silence absolu, ne sera pas complète : il revivra, en français, dans l'oralité du théâtre, porté par la bouche de celle qui l'a aimé, de celle qu'il a aimée. L'espace de l'écriture secrète de Berkane, sa parole qui s'est tue, se transforme dans l'espace théâtral en célébration funèbre de l'absent, mais aussi peut-être, en espoir permanent.

5. Conclusion

La Disparition de la langue française d'Assia Djebar nous montre le cheminement d'un retour aux racines, au passé et aux paysages de l'enfance. Les deux langues, métaphorisées en corps féminins à travers les deux amours du protagoniste, et l'horizon retrouvé de la Méditerranée, dont la présence constante permet de recouvrir le passé familial, deviennent les territoires multiples du roman. Des paysages qui s'assemblent pour montrer la perte progressive de la langue de l'autre et, ce faisant, des repères autour desquels s'est construite la vie du protagoniste, Berkane.

Cette perte mène au silence, mais aussi à la disparition et à la mort : encore une métaphore qui montre que, dans cet entre-deux des cultures des deux rives, toute rupture, toute amputation culturelle, est en fait une perte irréparable d'une partie de soi-même.

Le mélange des consciences personnelles qui se racontent est inséparable de l'histoire du pays, et les voix étouffées ne font que souligner que c'est l'écriture le dernier refuge, la dernière patrie, toujours présente même après les disparitions ou les départs, au moyen d'une dialectique qui se poursuit sans cesse dans l'ailleurs, dans l'autre. C'est ainsi qu'elle le disait – se disait – lors de son discours de réception à l'Académie Française :

La langue française, devenue la mienne, tout au moins en écriture, le français donc est lieu de creusement de mon travail, espace de ma méditation ou de ma rêverie, cible de mon utopie peut-être, je dirai même : *tempo* de ma respiration, au jour le jour (Djebar, 2006 : en ligne).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALGERI, Veronic (2010) : « De la langue de l'autre à l'autre langue. L'écriture polyphonique d'Assia Djébar dans La disparition de la langue française ». *Francofonia. Studi e ricerca sulle letterature di lingua francese*, 58, 15-32.
- BAFFET, Roseline (2010) : « Le Silence dans l'œuvre d'Assia Djébar », in Yves-Michel Ergal, et Michèle Finck (dir.), *Écriture et silence au XX siècle*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 59-70.
- BONN, Charles [dir.] (2004) : *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Paris, L'Harmattan.
- BOUAOUINA, Nora (2007) : « Alger à travers sa *houma* : formation et déformation des espaces identitaires communautaires de quartier », in Jean Louis Laville, Ivan Sainsaulieu, Monika Salzbrunn (dir.), *La communauté n'est pas le communautarisme*, 10 (01. Dossier *Esprit Critique*), 29-45. Disponible sur : <http://www.espritcritique.fr/publications/1001/esp1001.pdf>.
- BOULBINA, Seloua Luste (2007) : « Être à la fois au-dehors et au-dedans. Assia Djébar : une immortelle à l'Académie », in Hadj Miliani, Lionel Obaldia (dir), *Art et transculturalité au Maghreb. Incidences et résistances*, Oran, Éditions des archives contemporaines/AUF, 121-126.
- BOUTAGHOU, Maya. (2007) : « Langues, corps, histoire. Les langues d'Assia Djébar ». *Synergies Inde*, 2, 355-364.
- CALARGE, Carla (2011) : « Retour sur les lieux de (l)la mémoire ; surgissement(s), murmure(s) et étouffement(s) de langue(s) dans *La Disparition de la langue française* d'Assia Djébar ». *Cincinnati Romance Review* 31, 103-115.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2001) : *Assia Djébar ou la Résistance de l'écriture*. Paris, Maisonneuve et Larose.
- DEANGELI, M. Angélica (2011) : « Assia Djébar : dire le(s) lieu(x) de l'entre-les-langues en français ». *Cincinnati Review* 31, 20-34.
- DJEBAR, Assia (1995) : *Le blanc de l'Algérie*. Paris, Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (1999) : *Ces Voix qui m'assiègent*. Paris, Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (2003) : *La disparition de la langue française*. Paris, Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (2006) : *Discours de réception et réponse de Pierre-Jean Rémy*. Paris, Académie Française. Disponible sur : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>.
- DOMINGUES DE ALMEIDA, José (2008) : « *La disparition de la langue française* d'Assia Djébar : un roman qui ose les questions francophones ». *Revista da Faculdade de Letras-Linguas e Literaturas*, II Série, XXIII, 361-376 [première édition : 2006].
- GEYSS, Roswitha (2009) : « L'écriture « entre-les-langues des auteures maghrébines de langue française et des auteures de « l'entre-des ». *Alternative Francophone*, 1 (2), 69-93.
- RICE, Alison (2004) : « Le “m'entredire” francophone : l'autocitation et la signature “autobiographique” dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, Assia Djébar et Abdelkébir Khatib

bi », in Martine Mathieu-Job (dir.), *L'entredire francophone*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 283-299.

SCHUCHARDT, Béatrice (2010) : « Manifestations d'une esthétique interstitielle dans *La disparition de la langue française* d'Assia Djebar », in Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber, Dominique Combe (dir.), *Assia Djebar. Littérature et transmission*. Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 365-382.

SEGARRA, Marta (2010) : *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris, Karthala.

La ressemblance jabésienne : exil, écriture, hospitalité

Valeria Emi Sgueglia

Université Da-Yeh (Taiïwan)

valeriaemimara@gmail.com

Résumé

L'œuvre exceptionnelle d'Edmond Jabès s'est épanchée sous l'impulsion de nombreuses lectures critiques venant d'horizons multiples. On constate néanmoins un déséquilibre en faveur des volumes qui constituent *Le Livre des questions* ou, tout du moins, l'absence de travaux approfondis analysant de manière systématique la notion de ressemblance et celles qui, y étant étroitement associées, la rendent pleinement significative. Cette étude, en se frayant un chemin dans le dédale de concepts et d'images que Jabès a élaborés autour d'une intuition poétique, tente ainsi de comprendre la notion de ressemblance, et l'incertitude qui tout naturellement l'accompagne, à travers l'expérience de l'exil, la recherche du seuil, la pratique de l'écriture.

Mots-clé : Seuil. Étrangeté. Responsabilité. Impermanence. Incertitude. Identité.

Resumen

La excepcional obra de Edmond Jabès se ha extendido gracias al impulso de numerosas lecturas críticas procedentes de múltiples horizontes. Sin embargo, se puede observar un desequilibrio que favorece a los volúmenes que constituyen *Le Livre des questions* o, al menos, se puede apreciar una falta de trabajos rigurosos que analicen de manera sistemática tanto la noción de semejanza como las que, dada su proximidad, la hacen plenamente significativa. Este estudio, que abre un camino en el dédalo de conceptos e imágenes que Jabès ha construido alrededor de una intuición poética, trata así de comprender la noción de semejanza y la incertidumbre que la acompaña con toda naturalidad, a través de la experiencia del exilio, la búsqueda de un umbral, la práctica de la escritura.

Palabras clave: Umbral. Rareza. Responsabilidad. Impermanencia. Incertidumbre. Identidad.

* Artículo recibido el 30/07/2017, evaluado el 3/01/2018, aceptado el 6/02/2018.

Abstract

The exceptional work of Edmond Jabès benefited from abundant critical readings coming from multiple horizons. Nevertheless, one can observe a clear imbalance in favour of the volumes that constitute *Le Livre des questions* or, at least, the absence of in-depth studies analysing systematically the notion of “resemblance” and those other notions that, being closely associated with it, make it fully meaningful. This study, by making its way through the maze of concepts and images that Jabès elaborated around a poetic intuition, tries to understand the notion of resemblance, and the uncertainty that naturally accompanies it, through the experience of exile, the quest for thresholds, the practice of writing.

Key words: Threshold. Estrangement. Responsibility. Impermanence. Uncertainty. Identity.

Écrivain de langue française, né en Égypte en 1912 dans une famille vivant dans ce pays depuis plusieurs générations, citoyen italien (hasard des circonstances) d'origine juive, Jabès est expulsé en 1957, après la crise du canal de Suez. Il est expulsé pour ce qu'il n'est pas (il n'est pas de nationalité égyptienne), pour une « carte d'adhérent » qu'il ne possède pas et, en même temps, à cause d'une appartenance (à la communauté juive) que, en tant qu'athée, il ne revendique pas. Arrivé en France, des graffiti antisémites sur un mur de Paris répercutent la même sommation de quitter les lieux et le même message : *déni d'appartenance* (à la communauté française) à cause d'un *délit d'appartenance* de naissance (à la communauté juive), là où une autre appartenance de naissance (au sol égyptien) avait été niée.

À cette période appartiennent des textes que Jabès n'a pas publiés de son vivant, des brouillons, ébauches, esquisses souvent marquants :

Je flânais.
Trop simple. Trouvez un alibi plus convaincant.
Il s'arrête un instant, le pied et les épaules contre le mur
une façon de fuir immobile
démarche de héron !
qui rêve sur une patte au cœur de l'infini.
Pourquoi parmi les milliers d'inscriptions griffonnées à la craie
blanche sur la façade des immeubles de Paris
pourquoi est-il tombé juste sur celle-là ?
Si un pays ne me veut pas, j'irai dans l'autre (Brouillons A et B,
91-101)¹.

¹ Extraits des manuscrits du *Livre des questions*, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, fonds Edmond Jabès. Textes transcrits et présentés par Steven Jaron (1999 : 88-101).

L'œuvre de Jabès, on le sait, échappe facilement aux critères de classification. La traductrice en anglais de Jabès, allemande de naissance et poète elle-même, Rosmarie Waldrop (1972 : 183), le dit avec justesse :

Impossible to classify these books. They have the texture of poetry, but are mostly prose. There are poems, but incidental to a story. There is a story, but it is never told, only commented on. In *Le Livre des Questions*, the commentary is by rabbis, but they are themselves part of the story and as imaginary as what they comment on. There is reflection, but about precisely what?

Regardé du haut de la table générale de la collection « L'Imaginaire », *Le Livre des ressemblances* ne montre rien de particulièrement atypique – on remarque toutefois que *Le Livre des questions* (Jabès, 1963-1973) y traîne son histoire et son existence sous les noms de Sarah et Yukel, et s'y propage de page en page avec la persistance tyrannique d'une interférence vitale². Or, en parcourant du regard la succession des recueils qui forment *Le Livre des ressemblances*³, l'enchaînement de sous-livres et les séquences de sous-titres, force est de constater qu'ils semblent indiquer, quoique de manière discontinue, un mouvement d'approximation, d'encerclement de quelque chose qui ne se laisse définir que par ce qui précède ou succède. Ainsi :

Hors-moment du livre / Hors-moment du livre, II / Hors-moment du livre, III / L'Avant-premier moment de l'avant-livre / L'Avant-dernier moment de l'avant-livre / Le Passage / L'Avant-premier mot / Les Limites / La Porte, I / La Porte, II / Le Toit, I / Le Toit, II / Le Mur, I / Le Mur, II / Ici, la fin / L'Avant-désert / L'Après-désert / À la recherche du seuil / L'Avant avant-seuil / L'Avant-seuil.

Suivi, ce dernier, par « Le Seuil », titre de l'avant-dernière partie du dernier *Livre des ressemblances*, lequel signifierait alors quelque réussite de l'encerclement si ce n'est que le mot *seuil* signifie précisément le contraire, un *presque*, un *pas tout à fait*, une indétermination et une limite (peut-être franchissable mais trop floue pour être clairement définie) : une exclusion si le seuil est une force de propulsion vers un dehors, une inclusion si le seuil est une force qui attire vers un dedans. Dans tous les cas, un *passage au seuil* jabésien évoque une expérience aussi fondamentale qu'inévitable. C'est ce que le titre, « Seul », de la dernière partie du volume pourrait confirmer.

² « Il est évident que si *Le Livre des Questions* n'avait pas existé, celui-ci n'aurait pas vu le jour ; mais il existe par lui-même, comme chaque livre est le prolongement ou l'accomplissement contestés du livre, écrit ou à écrire, auquel l'écrivain est rivé » (Jabès, 1991 : 15).

³ Il s'agit de trois recueils. Le premier prête son titre à l'ensemble du volume.

Une fois à l'intérieur du volume la mappe conceptuelle et poétique du sommaire se défait en une matière ramifiée à l'excès se disposant par niveau de narration (pseudo-dialogues, pseudo-citations, aphorismes lapidaires et cryptés, bouts de récits, bouts de conversations qui n'ont pas eu lieu, fragments de lettres, de livres, de poèmes), et par niveau de réalité, presque, car personnages et narrateurs, faits et histoires se meuvent et se déroulent dans une temporalité qui altère présent et passé, état de veille et état de rêve, vision et imagination⁴.

Ainsi, l'ensemble du matériau des *Ressemblances* est organisé à l'aide d'aménagements graphiques qui paraissent autant d'aménagements d'un territoire mental. Titres, sous-titres, parties et sous-parties, astérisques, points de suspension, points de contradiction⁵ et de doute, guillemets, parenthèses, italiques, exergues et signatures, numérotations et longs espacements, en guise de sursauts émotionnels ou de sauts logiques, assurent une partition exemplaire. De l'extérieur, on se voit confronté à une architecture superbement calibrée ; à l'intérieur, on a l'impression d'être au fond d'un labyrinthe de concepts et d'images, de points d'observation qui vont modifiant manifestement leur perspective, un réseau de semi-dialogues entre êtres qui ne parlent pas, un *reticulatum* de bouts de récits, bouts de citations se terminant par un « disait-il » et affaiblissant à dessein l'unicité identitaire de l'auteur, bouts de sombres méditations qui tiennent de la lamentation et de la folle érudition.

Homme-d'écriture-en-exil, Jabès insuffle à ses personnages des airs de fantômes, surgissant pour ponctuer le récit de l'expression tourmentée de leur *estranagement*⁶ ; cette condition de séparation et d'aliénation est néanmoins accompagnée, comme pour la contredire, par l'expression d'une proximité, d'une filiation, d'une *ressemblance*, mais à l'excès et paradoxales. Les passages qui vont suivre sont tirés de la dernière partie du troisième et dernier *Livre des ressemblances* ; son titre lapidaire, « Seul », ne pourrait mieux synthétiser l'*estranagement* mais, parallèlement, les titres des parties qui immédiatement précèdent font lire la condition de séparation comme

⁴ « [...] le drame historique du XX^e siècle provoque la dislocation de la chronologie dans l'œuvre jabésienne ; souvent, l'effet est donné avant la cause, ce qui a eu lieu *avant* est narré *après* [...] ou [...] ce qui a eu lieu *après* est narré *avant*. » Aussi « [...] l'écriture de Jabès [...] ne suit pas une chronologie mais jaillit dans l'ordre des émotions et des souvenirs, qui semble désordre aux yeux de la logique mais qui contient une force textuelle incomparablement plus grande que la pauvre continuité discursive qu'impose le commentaire » (Benoit, 2000 : 80, 181).

⁵ « Livre de contradictions autant que d'affirmations déchirées de contradictions ; mais la pensée est-elle autre chose ? » (Jabès, 1991 : 202-203). Relire ici aussi ces quelques lignes célèbres : « Il [Gabriel Bounoure] alla encore plus loin en me montrant que, mes contradictions étant la substance même de mes livres, il était vain de tenter de les éviter. Une longue correspondance suivit. Elle me permit non seulement d'assumer mon expérience chaotique, mais de l'approfondir » (Jabès, 1980 : 81).

⁶ « The link Jabès [...] establishes between Judaism, writing, and the notion of estrangement is not an objectively verifiable fact but a subjective condition based on the poetic experience of writing the book » (Mole, 1997 : 55).

relevant d'un cheminement, d'une conquête, d'un dépassement, du franchissement d'une limite :

L'étranger est sans visage. Tous les visages ne sauraient être le sien.

« Étranger, souviens-toi de ton passage, car t'ayant ignoré, tes contemporains le contesteront », avait-il écrit.

Et il ajoutait : « Étranger ne cherche pas à recomposer ton visage. Il ne sera, d'aucun, accepté. »

L'exil est une mort sans gradins.

La mort est après la vie ; celle de l'étranger, avant.

– Quel est ton bien ?

– La transparence (1991 : 375-376).

L'étranger est sans visage. Visage levinasien, totalement exposé, d'une part, mais qui fait d'autrui un infini impossible à thématiser. Le visage est une signification sans contexte et sans contenu. Le visage, c'est la nudité du dénuement – que l'on cherche d'ailleurs à masquer en se donnant une contenance (dit Levinas⁷). Ce visage fait que l'autre m'*affecte* par sa vulnérabilité constitutive et, par cela même, me demande et me commande de prendre soin de son existence et d'agir en vue de *son* intérêt. Au cours de ce face à face, l'expression de l'autre m'affecte (a un impact affectif sur moi) avant que je le prenne comme objet de ma pensée, comme objet de mon désir, avant que j'en fasse un moyen de ma liberté. Ce qui se passe alors dans cette rencontre échappe à la logique de prévision et de manipulation car le visage n'est pas un objet, mais un infini qui ne tient pas dans la totalité de l'être.

L'étranger est sans visage. Tous les visages ne sauraient être le sien. L'étranger jabésien, étant sans visage, est privé d'expression. Étant privé d'expression, il ne m'affecte pas. N'étant pas affecté par lui, je ne comprends pas sa vulnérabilité constitutive ni ce que celle-ci m'impose. Étant sans visage, l'étranger jabésien n'offre aucune résistance à ma logique de manipulation et aux impératifs de jouissance concrets à ma liberté : je jouis de lui comme je jouis de mes propriétés, de mon pouvoir, du beau temps. Dans ces conditions, « l'exil est une mort sans gradins », une mort généralisée avant la mort.

Voilà un bref compte rendu de la part de souffrance qu'expriment les voix chorales du *Livre des ressemblances*. La part de ravissement, quant à elle, semble se développer presque simultanément, au cœur même de la plainte des premiers mots : « l'étranger est sans visage » *mais* « tous les visages ne sauraient être le sien », aucun des visages de ceux qui ont objectivé (totalisé, thématisé) son visage ne saurait devenir le sien.

⁷ De Levinas, il faut lire tout d'abord *Totalité et infini* (1971) où l'épiphanie du visage est développée, mais aussi *Le Temps et l'autre* (1979) et *Éthique et infini* (1982).

« On ne naît pas étranger. On le devient, à mesure que l'on s'affirme » (Jabès, 1989 : 25). À mesure que l'on affirme son incertitude. À mesure que l'on avance sans visage et que l'on éprouve le visage de l'autre comme une *fin*. À mesure que l'on ne parvient plus très bien à déchiffrer les règles d'appartenance. Autrement dit, l'étranger, cet homme-d'écriture-en-exil, ne se convertit pas, par assimilation, par lassitude, par intérêt, en homme-en-place ; il continue, au contraire, à être affecté, lui sans visage, par le visage de l'autre ; il continue de se savoir *communis* et redevable : aucune *immunitas* ne le dispense (Esposito, 1998).

« Étranger, souviens-toi de ton passage, car t'ayant ignoré, tes contemporains le contesteront », avait-il écrit. / Et il ajoutait : « Étranger ne cherche pas à recomposer ton visage. Il ne sera, d'aucun, accepté ». Le fait d'être *communis* (Esposito, 1998) mais sans visage, appartenant à une *communitas* d'êtres affectés par le visage d'autrui mais sans pouvoir d'expression (le visage levinasien est pure expression), le prive d'épaisseur au point qu'aucun témoin n'aura mémoire de son passage, personne ne racontera son histoire ni ne dessinera sa trajectoire en recomposant, fragment après fragment, les traits de son visage. Inutile aussi de faire ce travail soi-même en mettant bout à bout les murs successifs, les *dénis* et les *délits* d'appartenance, car d'autres, comprenant l'identité comme une substance, n'y découvriraient pas les connexions significatives et le refuserait. En somme : *étranger, ne cherche pas à recomposer ton visage en composant ton œuvre. Elle ne sera, d'aucun, acceptée*. Tant pis. On compose quand même, on fait une partition du perceptuel et du conceptuel, on fait un arrangement des idées, on donne une forme écrite, on harmonise. On orchestre des variations sur des thèmes universels et, ce faisant, on jette une vive lumière sur un rapport inversement proportionnel : moins de visage égale plus d'écriture⁸. Plus d'écriture égale plus d'abri. À condition d'avoir de quoi écrire... beaucoup ont composé et composent par cœur :

Il n'y a pas de sommets d'écriture, disait-il. L'écriture est, elle-même, le sommet [...]

L'écriture rejette toute réponse, du fait même qu'elle est écriture ; c'est-à-dire question posée à la question (Jabès, 1991 : 128 et 202).

Il n'y a pas de sommets d'écriture parce que c'est ce rapport immédiat à l'écriture (à l'étrangeté, à l'insoumission, à la subversion) qui est un sommet. Il est un sommet parce qu'il empêche l'entaille de devenir plaie, l'exil de s'installer en profondeur. Ce rapport immédiat à l'écriture ne coïncide pas avec le fait de posséder un système d'écriture et d'écrire. L'écriture jabésienne, avec le retrait qu'elle nécessite,

⁸ « – Il me disait : “Voyez, je n'ai pas de visage. Celui que j'exhibe est figure de l'instant. Si l'écrivain est un étranger c'est, précisément, parce que, pour se manifester, il emprunte au langage son visage / [...]” » (Jabès, 1989 : 24).

l'insoumission à l'appartenance qu'elle traduit, est une figure de l'esprit, une déclaration de *non collaboration*, un exercice d'*indiscipline*. Cette écriture « rejette toute réponse » en ce que la réponse est une fin, une fin de non-recevoir, une méthode douce de neutralisation de la question, qui agit sans contredire ni attaquer, une courtoise restriction, commandée par l'homme en place, de l'échange que la question génère et amplifie : « La question, disait-il, est pareille à un bloc de cristal taillé dont les mille facettes, au lever du jour, nous agressent à la fois ; c'est à chacune d'elles que nous devons faire face » (Jabès, 1991 : 210).

Questionner, c'est outrepasser les normes non écrites, celles qu'on se doit de respecter et d'intérioriser si l'on veut « faire partie de » ; c'est faire la sourde oreille lorsqu'on est invité à se conformer à l'usage – ce qu'au demeurant l'on ferait volontiers (il faut tirer son épingle du jeu) si seulement on parvenait à distinguer ce qui est conforme de ce qui ne l'est pas ; on se conforme à l'usage en se rangeant du côté de l'homme en place, ce qui n'a rien de surprenant et ne se remarque même pas lorsqu'on *est* un homme en place ; on se conforme à l'usage en calculant stratégiquement la prochaine étape ; on se conforme à l'usage d'appartenance lorsqu'on adopte le point de vue général sans l'avoir *questionné*, lorsqu'on se fait le porte-parole inconscient des arguments qui ont été utilisés pour exclure, pour rabaisser, pour nier, pour manier comme un objet la présence de l'autre ; on se conforme à l'usage lorsqu'on s'abstient d'être hospitalier – l'hospitalité que l'homme en place offre à l'homme en place n'est qu'un usage d'appartenance. Questionner, c'est tâcher d'enfreindre l'usage de l'intérêt personnel, dans la mesure du possible. La mesure de l'impossible est impraticable pour les humains trop humains que nous restons, toujours aux prises avec l'invincible puissance de la conservation-croissance (Nietzsche) qui fait que, sans la croissance, la conservation est déjà diminution, perte, rétrogradation. Un être-en-place ne peut pas se sentir rassasié de sa place et de son surplus d'abondance ; on est tenu de les augmenter si on veut les garder. Dans ces conditions, comment trouverait-on du temps pour l'hospitalité ?)

Quel est le verbe qui régit l'attribution de la question à l'étranger et de la réponse à l'homme en place ? La question échoit à l'étranger et la réponse dépend de l'*enclos* de l'homme en place ? La question est du ressort de l'homme-d'écriture, volontairement déséquilibré par sa multiplicité. À l'étranger, l'incertitude que la question ravive. À l'homme en place, l'incertitude que la réponse atténue, colmate, récuse. Mille ramifications à la question, mille digressions à homme-d'écriture-en-exil. La question accorde sa simplicité à l'innocence de qui, sans vouloir accuser, sans vouloir condamner, interroge les usages d'appartenance ; sa complexité au cheminement tortueux de ceux (et celles) qui, par un trop-plein de blessures et un trop-creux de bonne fortune, n'ont pas su *devenir étrangers* et affirmer leur *incertitude subversive*. La fluctuation de l'intonation ascendante de la question épouse la variabilité d'un seuil ; son ouverture repousse le tranchant d'une ligne d'inclusion ou d'exclusion forcées. Le

temps de la question, on a déjà repris son errance. L'homme en place peut prendre son temps pour donner sa réponse conclusive... : « N'écoute pas celui qui a réponse à tout, disait-il. Il est dans l'erreur. Interroge, là est ta vérité que tu n'acceptes point » (Jabès, 1991: 211).

Que je ne reconnais pas, ne m'étant pas assez familiarisé avec elle. Je me méfie, craignant de passer pour un infirme, moi, si bien entouré de donneurs de leçons et de réponses. Je redoute l'occasion qui révélera ma déficience, mon inadaptabilité, mon incapacité de jouer le jeu. Je cache mon jeu.

Ces voix singulières qui traversent les *Livres* de Jabès communiquent au lecteur un type particulier d'incertitude. D'abord, c'est l'incertitude de qui, n'ayant pas de place attirée, n'étant jamais en résidence stable quelque part, est obligé, bon gré, mal gré, de modifier souvent son point d'observation et, partant, la perspective à partir de laquelle il est lui-même observé par les autres, et jugé. Si, disais-je, d'une telle condition ces voix chorales expriment incessamment la souffrance, affleure aussi, très audible, le ravissement :

- Peut-on se souvenir d'un lieu où l'on n'a pas séjourné, d'un visage que l'on n'a pas approché, d'un objet qu'à aucun moment on n'a saisi ?, demandait reb Zaoud à reb Bécri.
- Je me souviens bien de Dieu, répondit celui-ci (Jabès, 1991 : 375).

Cet échange résume magistralement ce qui se passe entre *À la recherche du seuil* et *Seul*, le souvenir de Dieu étant *Le Seuil*, quelque chose de comparable au concept de *grand midi* que Nietzsche développe dans son *Zarathoustra*. La recherche du seuil, du zénith, de cet instant d'heur, est approchée par Jabès à travers la quête d'un lieu (déli ou délit d'appartenance), d'un visage⁹ (étrangeté et responsabilité), d'un objet (éloignement et incompréhension).

« – Quel est ton bien ? / – La transparence. » La propriété des corps que la lumière transperce ? La transparence d'une pensée faible¹⁰ ? La transparence d'un support sur lequel le regard ne s'arrête pas, tout lancé qu'il est vers l'objet que l'écran limpide protège ou *sépare* ? Une transparence qui se change en invisibilité ? Pourtant c'est bien la réplique de l'étranger, d'un être qui, par son étrangeté, se donne justement à voir, offre à la vue de l'autre une surface tourmentée où vient se heurter le regard de l'homme-en-place. La transparence alors d'un support qui laisse visible la différence, à laquelle nul ne veut *ressembler*. De quel bien est-il alors question ? On serait, au contraire, tenté de ne retenir, de la transparence, que sa fragilité connatu-

⁹ « In directing their art toward this unnamed "other" – an "other" at once human and potentially divine – in reaching across and away from themselves, Kafka, Celan, and Jabès sustain something of the dialogical foundation of the covenant, even as this foundation has been shaken by the "death of God" » (Hawkins, 2003 : XIV).

¹⁰ Référence explicite est faite ici à l'œuvre de Gianni Vattimo et de Pier Aldo Rovatti.

relle, la vulnérabilité d'un corps (d'étranger) que les insoucians, du genre homme-en-place, brisent par inadvertance. On penserait presque à l'*homo sacer*, cette figure mal connue du droit romain archaïque qui intitule l'essai de Giorgio Agamben (1995) sur le pouvoir souverain et la « vie nue » – *zoé*, par opposition à *bios* qui indique la manière spécifique de vivre, la forme de vie propre à un groupe ou à un individu. Selon Agamben, au binôme ami/ennemi du modèle juridico-institutionnel s'oppose le binôme vie nue/existence politique du modèle biopolitique : *zoé / bios*, exclusion / inclusion, vie nue de l'étranger, existence politique de l'homme-en-place. L'*homo sacer* est un individu qui, ayant été jugé pour un délit, est mis en dehors tant du droit humain, car celui qui le tue ne peut pas être accusé d'homicide (impunité du meurtre), que du droit divin, car il ne peut pas avoir fonction de victime sacrificielle (exclusion du sacrifice) (Agamben, 1995 : 79). La « vie nue » de l'*homo sacer* est ainsi une vie que l'on peut tuer mais non pas sacrifier (Agamben, 1995 : 11-12). Puisque l'*homo sacer* est exclu du domaine sacrificiel par l'interdiction d'immolation mais peut être librement assassiné, sa condition comporte, pour Agamben, une double exception et une double exclusion. La violence à laquelle il est exposé (assassinat non soumis à sanction), n'étant ni sacrifice ni meurtre, emprisonne l'*homo sacer* dans un domaine hors juridiction (la sphère, pour Agamben, de la décision souveraine qui suspend la loi et instaure un état d'exception).

Or, la transparence jabésienne se lit assez bien à partir de cette condition de vulnérabilité qui découle d'une exclusion, *stricto sensu*, extrême. L'*homo sacer*, ayant été exclu de la communauté des amis sans pour autant appartenir à la communauté des ennemis, peut être librement tué, mais sa mort ne peut pas *faire partie* de l'univers sacrificiel rituel voué, grosso modo, à la construction ou à la restauration de l'équilibre. Dans le cas de Jabès l'Égyptien exilé en France, on a déjà entrevu les éléments d'exclusion menant à une situation d'exception, à un statut que la règle commune ne prévoit pas. Les figures transparentes de son œuvre, elles, ne se lassent pas de circonscrire, d'examiner et de décliner les formes d'absurde et d'isolement qu'engendre cette règle commune non obéie. Le face à face entre l'homme-en-place et l'homme-d'écriture-étranger se solde, en effet, par une excommunication et la relation d'abandon qui s'établit entre les deux termes rappelle la vie nue assujettie à une intemporelle *vitae necisque potestas*.

Peut-être Jabès veut-il souligner que la transparence, dont un *être-d'écriture-étranger* se pare (et ce verbe marque bien le paradoxe), accorde le privilège de ne pas avoir à s'identifier, c'est-à-dire le privilège de ne pas tenir en une identité toujours parfaitement déterminée¹¹. Un être-d'écriture-étranger, à la recherche de seuils, ne

¹¹ Cf. notion d'identité réductionniste développée par Derek Parfit (1984). La ressemblance jabésienne se dessine ainsi comme étant un concept, une élaboration poétique et une *pratique* qui aident à clarifier ce que Derek Parfit entend lorsqu'il affirme que les parties de chaque existence ont une unité moins

s'identifie pas dans le sens qu'il ne porte pas sur lui de *badge* et ne cherche pas à connaître les codes d'accès – codes d'entrée ou de sortie, codes d'inclusion ou d'exclusion. Une *transparence* alors avec un pouvoir curatif certain de l'hyper-individualisation et de l'attachement éperdu à des formes de visibilité, d'expression et de manifestation de soi.

Plus encore que la *ressemblance* – au fond on appelle tout pareillement cette autre ressemblance qui n'est que la reproduction plus ou moins consciente et plus ou moins aveugle des traits majeurs de l'esprit et du comportement de l'homme-en-place, à la fois grégaires et dominateurs –, plus encore que la *ressemblance* c'est la *transparence* jabésienne qui pose problème dans un contexte où la visibilité, associée aux idées de pouvoir et de bonheur, est le bien par excellence, une fin en soi, la condition sans laquelle on ne peut « appartenir à », l'appartenance étant la sœur jumelle de la visibilité.

« Quel est ton bien ? » La transparence, qui est déséquilibre et impermanence. « Rien n'est soudé » (Jabès, 1991: 113) – rien n'appartient. Le livre, tel un panier troué, ramasse les débris, cherche à rafistoler les tuyaux. On fait un livre, un cahier, quelques notes. Seulement, on fait un livre comme on fait une fugue. On fait une fugue pour quitter une maison inhospitalière. On fait un livre pour se faire une maison où s'autoriser son visage. On écrit pour rendre compte d'une fuite *sui generis*. Alors, on *entend* (*entendre* : « percevoir par l'oreille » et « comprendre sans avoir besoin d'un discours plus explicite ») qu'on fuit comme un mécanisme en panne, comme un appareil dont la fonctionnalité serait, d'accident en accident, compromise d'un cran ; on *entend* que la fuite est structurale *et* que le mécanisme doit la magnificence, le désintéressement dont parfois il est capable, à ce qui cause la *fuite*.

Jabès tente d'opérer, graduellement (par volutes, jamais de façon linéaire), un changement de perspective, radical si l'on considère l'enjeu : sens-du-moi et sens-du-manque, le premier indissociable du second ; pour échapper à celui-ci, nous essayons de construire un surplus de moi, opération qui ne fait que nous mener à un surcroît de manque (Loy, 1992). La ressemblance jabésienne est l'outil conceptuel de ce renversement, le support pour le concevoir ou, plutôt, le pressentir, ne serait-ce que confusément.

Ainsi, les liens énigmatiques que Jabès instaure entre identité (impermanente) et *fuite* sont comme articulés par la ressemblance. Fluide et transitoire, insaisissable même, assujettie à un regard, à une perspective, aux paramètres qui l'affirment ou la nient, la ressemblance jabésienne prête toute son ambiguïté, son manque de substance (identitaire), sa tendance naturelle à établir des relations et à évoquer des partages, à l'éclaircissement du binôme sens-du-moi / sens-du-manque :

profonde (qu'on ne le croit) et que, si l'unité d'une existence est moins profonde, la correspondante « dés-unité » (la non-identité) qui sépare une existence d'une autre est, elle aussi, moins profonde.

Toute fuite a, pour but reporté, la ressemblance. Le livre des Ressemblances est le livre des Fuites.

Nous saurons, en fuyant, que notre fuite n'était qu'une autre façon de revenir sur nos pas, au lieu où nous nous sommes égarés [...] (Jabès, 1991: 115).

On fuit (en faisant¹²) pour esquiver le sens-du-manque et on croit l'esquiver en approfondissant le sens-du-moi. Si l'on avait plus de chance, en fuyant pour esquiver le sens-du-manque, serait-on poussé, par une causalité complexe moins négative, vers un sens-de-ressemblance ? Est-ce l'idée de « but reporté » ? Récapitulons : si, en fuyant pour soulager le sens-du-manque, on ne s'engouffre pas dans le sens-du-moi (où l'on n'expérimente qu'un surcroît de manque), il se peut qu'on soit dévié vers un sens-de-ressemblance, lequel faciliterait « nos pas » revenant là où la blessure a été infligée, où l'exil (l'égarément, la digression, la fuite) a été déclenché. Et il en favoriserait l'écriture¹³. Pourrait-on, par conséquent, affirmer qu'un sens-de-ressemblance quelque peu développé nous ferait moins égarés ? Que le sens d'identité exacerbe notre appréciation des différences d'autrui ? Que notre appréciation des différences exacerbe notre sens d'appartenance ? Que le sens d'appartenance exacerbe notre sens de propriété (identitaire) et notre conviction d'être en place ? Que cette conviction d'être en place et d'avoir le droit d'y être attise notre inhospitalité ?

Je ne pouvais terminer (momentanément) que par des questions, car

À l'étranger, la question. À l'homme en place, la réponse.

« Questionner, c'est être sans appartenance ; c'est, le temps de la question, être dehors, de l'autre côté de la ligne », avait noté reb Koyré (Jabès, 1991: 210).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AGAMBEN, Giorgio (1995) : *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Turin, Einaudi.

BENOIT, Éric (2000) : *Écrire le cri : Le Livre des questions d'Edmond Jabès*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

ESPOSITO, Roberto (1998) : *Communitas. Origine e destino della comunità*. Turin, Einaudi.

HAWKINS, Beth (2003) : *Reluctant Theologians : Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jabès*. New York, Fordham University Press.

JABÈS, Edmond (1980) : *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*. Paris, Belfond.

JABÈS, Edmond (1988) : *Le Livre des questions. 1963-1973*. Paris, Gallimard (L'Imaginaire).

¹² « Faire, fuir sont à peu près synonymes. / On fuit, on se fuit dans ce que l'on fait » (Jabès, 1991 : 114).

¹³ Mais on lit aussi : « Tu cherches à te libérer par l'écriture. Quelle erreur ! Chaque vocable est le voile soulevé d'un nouveau lien. » (Jabès, 1988 : 42)

- JABÈS, Edmond (1989) : *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Paris, Gallimard.
- JABÈS, Edmond (1991) : *Le Livre des ressemblances. 1976-1980*. Gallimard, L'Imaginaire.
- JARON, Steven (1999) : « La "Matrice cachée" du *Livre des questions* », in Steven Jaron (dir.), *Portrait(s) d'Edmond Jabès*. Paris, Bibliothèque nationale de France, 88-101.
- LEVINAS, Emmanuel (1971) : *Totalité et infini*. Leyde, Martinus Nijhoff (Livre de Poche).
- LEVINAS, Emmanuel (1979) : *Le Temps et l'autre*. Paris, Fata Morgana.
- LEVINAS, Emmanuel (1982) : *Éthique et infini*. Paris, Fayard (Livre de Poche).
- LOY, David (1992) : « Avoiding the Void: The Lack of Self in Psychotherapy and Buddhism ». *Journal of Transpersonal Psychology*, 24 (2), 151-179.
- MOLE, Gary D. (1997) : *Levinas, Blanchot, Jabès: figures of estrangement*. Gainesville, University Press of Florida.
- PARFIT, Derek (1984) : *Reasons and Persons*. Oxford, Oxford University Press.
- WALDROP, Rosmarie (1972) : « Edmond Jabès and the Impossible Circle ». *SubStance, Contemporary French Poetry*, 2 (5-6), 183-194. Disponible sur : www.jstor.org/stable/3684387.

Une année chez les Français de Fouad Laroui :
une expérience exilique singulière

Ana Soler Pérez

Universidad de Zaragoza

asoler@unizar.es

Resumen

Este artículo analiza el proceso de exilio de Mehdi Khatib en el liceo Lyautey, buque insignia de la enseñanza francesa en Casablanca. Becado por el Estado, el niño sufrirá en este establecimiento elitista numerosas penalidades, que evidenciarán su condición de exiliado en este nuevo espacio. Su diferencia de estatus económico, su confrontación con unas normas sociales desconocidas así como su desarraigo lingüístico le generarán una sensación de “extrañidad”, que solo conseguirá superar gracias al mundo literario. Concebida primero como una vía de escape frente a la soledad y a la humillación, la lectura le trazará, sin embargo, el camino hacia el éxito y el reconocimiento social.

Palabras clave: Liceo Lyautey. Exilio. Estigmas del exiliado. Desarraigo lingüístico. Intertextualidad.

Abstract

This article examines Mehdi Khatib's exile experience at the Lycée Lyautey, flagship of French Education in Casablanca. In this establishment reserved for the elites, this child, a State Scholarship recipient, will undergo the throes of exile under its many facets. The difference in economic status, the confrontation with new social norms as well as the linguistic separation that he will endure, immerses him in a minority situation that he will overcome thanks to the world of books. Often viewed as a type of isolation and humiliation, reading will prove to be his road to success and social recognition.

Key words: Lyautey high school. Exile. Exile's stigmas. Linguistic quartering. Intertextuality.

Résumé

Cet article se penche sur l'expérience exilique de Mehdi Khatib au sein du lycée Lyautey, fleuron de l'enseignement français à Casablanca. Dans cet établissement réservé aux élites, cet enfant, boursier de l'État, va subir les affres de l'exil sous ses multiples facettes. La différence de statut économique, la confrontation à de nouvelles normes sociales ainsi que l'écartèlement linguistique qu'il va endurer, l'immiscent dans une extranéité qu'il va surmon-

* Artículo recibido el 15/06/2017, evaluado el 15/10/2017, aceptado el 29/10/2017.

ter grâce au monde des livres. Conçue d'emblée comme un exutoire face à l'isolement et l'humiliation, la lecture s'avérera la voie de la réussite et de la reconnaissance sociale.

Mots clé : Lycée Lyautey. Exil. Stigmates de l'exilé. Écartèlement linguistique. Intertextualité.

0. Introduction

Une année chez les Français représente le sixième roman de Fouad Laroui, auteur marocain d'expression foncièrement française, mais qui a aussi publié quelques recueils de poèmes et des textes en néerlandais¹, langue du pays où il réside depuis 1990 et dont il a obtenu la nationalité. Cette œuvre a été sélectionnée pour le Goncourt en 2010, prix que l'auteur a finalement reçu dans la catégorie de la nouvelle, en 2013, pour *L'Étrange Affaire du pantalon de Dassoukine*. En outre, l'année suivante, son livre *Les tribulations du dernier Sijilmassi* a remporté le grand prix Jean-Giono et l'Académie française lui a décerné la Grande médaille de la Francophonie.

Le titre du roman qui nous occupe sous-tend d'emblée la situation d'exil² que Mehdi Khatib, le protagoniste, va endurer durant son année scolaire au lycée Lyautey où il atterrit en 1969, grâce à l'obtention d'une bourse. Bien que treize ans se soient écoulés depuis la fin du protectorat, cet établissement continue à incarner un haut lieu de l'éducation de « l'élite maroco-française » (281)³. Fleuron de l'enseignement français au Maroc, ce lycée situé à Casablanca fut fréquenté par les enfants des Français mais aussi par certains privilégiés autochtones. Comme le souligne Tselikas (2005), ces centres scolaires contribuèrent au rayonnement de la langue et de la culture de l'Hexagone :

Dans ces pays, où existaient un enseignement coranique et talmudique et déjà des écoles chrétiennes, les autorités françaises créent, dès la fin du XIX^e siècle, des établissements publics pour contrecarrer ces influences religieuses. Ils ont pour fonction première de scolariser les enfants des militaires, des fonctionnaires et des colons. Mais aussi de franciser les enfants des communautés européennes présentes sur ces terres d'Afrique [...] Mais peu à peu, sous la pression des notables lo-

¹ Interrogé par Emmanuel Khérad (2016) sur la raison du passage à cet idiome dans sa création poétique, l'écrivain répond tout simplement : « Pour que personne ne puisse la lire ! Parce que la poésie c'est quelque chose de tellement intime [...]. C'est tellement intime que, finalement, personne n'a jamais lu mes poèmes. Je reçois chaque année de mon éditeur, sur un très beau papier, mon relevé de comptes avec plein de pourcentages et de chiffres, celui en bas à droite, c'est 0,0 ».

² La réalisation de cet article s'insère au sein des activités du groupe de chercheurs H58 ANESNAF de l'Université de Saragosse et découle du projet de recherche FFI2016-76132-P sur la représentation de l'espace dans la littérature française financé par le Ministère de l'Économie espagnol.

³ Toutes les références entre parenthèses renvoient au roman larouien, dont l'édition figure dans la bibliographie.

caux, qui voient là pour leurs enfants l'occasion d'acquérir un « passeport pour la modernité » [...], le nombre d'élèves maghrébins ne cesse d'augmenter.

Ces autochtones, formés comme l'auteur dans ce type d'institution, composeront une élite et certains, comme Abdelkébir Khatibi ou Driss Chraïbi dans le contexte marocain, acquerront notamment une renommée internationale dans le monde littéraire⁴.

Notre étude se propose d'analyser le processus de dépersonnalisation que va subir le héros du roman, au sein de cet espace érigé comme un îlot français sur le sol marocain. Sa scolarisation dans ce lycée le confrontera à une expérience exilique où affleureront les stigmates accolés à sa condition d'exilé, comme la précarité économique entre autres, dont nous révélerons les conséquences pour l'enfant. Dans un troisième volet, nous nous pencherons sur l'écartèlement linguistique de Mehdi, tiraillé entre deux univers disposant chacun de sa propre langue et sur les vicissitudes du protagoniste à cet égard. Finalement, le dernier chapitre abordera l'exutoire adopté par le héros pour parvenir à surmonter l'extranéité environnante.

1. Les affres de l'exil

L'arrivée de Mehdi⁵ au lycée marque le début de son expérience exilique au sein de son propre pays⁶. Aedín Ní Loingsigh (2001) remarque, à ce propos, que l'entrée dans le monde de l'éducation coloniale représente un facteur de rupture important, une initiation à la différence culturelle et raciale et participe à la mise en exil progressive du colonisé. C'est pourquoi, malgré des circonstances politiques autres, le protagoniste larouien va partager cette sensation de l'exilé, contraint par des conjonctures diverses à occuper un espace qui lui est étranger.

Déjà son départ du domicile familial est assumé par ses frères comme un voyage de non-retour : « ils assistaient à l'au revoir d'un explorateur en partance pour

⁴ D'autres Maghrébins émanant de cette élite pionnière, créée dans les années 1950-1960, s'érigeront en figures de proue du combat indépendantiste dans leur pays (Tselikas, 2005).

⁵ Même si l'information paratextuelle auctoriale quant à l'indication générique du livre indique qu'il s'agit d'un ouvrage de fiction, il existe cependant de nombreuses coïncidences entre le héros et l'écrivain. Ce dernier reconnaît, lui-même, dans un entretien : « [...] je pars d'un mélange de souvenirs, de choses vraies autour desquelles je brode. En écrivant ce roman, j'ai revécu beaucoup de choses. C'est vrai que c'était assez effrayant de se retrouver tout seul, à tout juste dix ans dans l'internat d'un grand lycée et d'être confronté à une autre classe sociale. Il y a beaucoup de traumatismes que j'avais complètement oubliés, et qui sont revenus dans l'écriture. Mettre sur papier ces événements permet de prendre une certaine distance, surtout si on traite le tout avec ironie. Donc, oui, il y a une forte dose autobiographique. Il y a des gens malveillants qui vont dire : "Il raconte sa vie." Mais ce n'est pas vrai, c'est un roman » (Miadi, 2010).

⁶ Ce thème constitue un leit-motiv dans la production larouienne, comme le souligne Hélène Bacquet (2002 : 125).

des Occidents périlleux dont on ne revenait pas » (41). Ainsi, dans ce microcosme sous régime français, toute présence liée au monde oriental non autorisée est considérée comme une ingérence⁷. Dès lors, l'enfant incarne la figure de l'ingénu, confronté à un univers dont il ignore les mœurs et les normes intrinsèques, au sein d'une diégèse placée sous le signe de l'humour, sous-jacent dans la plupart des œuvres larouiennes. Les odeurs mêmes lui sont étrangères et lui rappellent qu'il n'est pas chez lui : « Il respire l'odeur caractéristique des Français, [...] un mélange de senteurs d'encaustique et de cire, mêlées de lavande, loin des relents d'épices des maisons des Marocains » (179). Ce trait souligne, ainsi, le premier élément de la condition de l'exilé : « la privation du lieu où chacun habite en se sentant chez soi, en son monde » (Tosel, 2006 : 241) et sa mutation ontologique en « un être déchiré, tiraillé entre deux pays, deux cultures, deux mondes » (Bouaine, 2013 : 33).

Cette confrontation démarre par la perception de l'établissement comme une forteresse, dont Miloud, le concierge, personnifierait « la première ligne de défense » (9). Sa considération de l'espace comme « le royaume d'un autre » (179) le mène à assumer une condition d'« imposteur » qui le hantera tout au long de sa scolarité. Ainsi, lors de sa représentation du Cid, le héros se sent-il possédé par un démon qui déclamerait à son insu, à tel point il s'estime incapable de tenir ce rôle avec autant de brio. À ce propos, l'adoption du sobriquet « Mehdi le Maure » met en relief l'imposture dont il fait montre et qui a partie liée avec deux éléments de la diégèse : son goût pour le théâtre, d'une part, et les processus de dépersonnalisation symbolique qu'il endure, d'autre part.

Le monde théâtral attire Mehdi dans la mesure où il instaure un ordre où le mensonge a droit de cité et où le faux semblant, la duplicité et les masques sont de mise. Les chemises en soie et les pantalons en velours hérités d'élèves opulents représentent un déguisement où son identité demeure éclipsée, au point de ne pas se reconnaître lui-même : « dans la vitre du réfectoire, il a l'impression de contempler un inconnu, un petit Français » (158). Cette usurpation amplifie sa hantise mystificatrice et, dès lors, il se considère un « imposteur double, triple, voire quadruple » (196).

En suggérant au protagoniste de lire *Le théâtre et son double* d'Artaud, Dumont, un des surveillants, prétend soulager la sensibilité écorchée de cet enfant constamment pris en porte-à-faux et rongé par cette sensation d'extranéité. Cette référence larouienne n'est point gratuite ; elle converge, en effet, vers l'axe sémantique de l'être *vs* paraître qui vertèbre l'œuvre et cristallise dans les différentes manifestations

⁷ À commencer par les djinns, dont la présence virtuelle permet à Laroui d'adresser au lecteur un message ironique mettant en doute la liberté de mouvement des autochtones sur leur propre sol : « Un djinn au lycée français de Casablanca ? Ont-ils le droit ? » (9). Ici, le destinataire mis en scène par l'acte humoristique est considéré comme un complice de l'énonciateur, car il est appelé à entrer en connivence avec lui (Charaudeau, 2006 : 23).

de perte identitaire du héros, par le biais des surnoms qu'on lui octroie⁸. La création de ces sobriquets répond à divers critères. Le plus souvent ils sont en rapport avec une bévue commise par l'enfant du fait d'un quiproquo ou d'une mauvaise interprétation de sa part. L'appellatif « Fatima » (69), que lui confère Morel, le surveillant d'internat, illustre ce cas⁹. Ce dernier donne à la lingère, Chochana, le nom d'Angèle, qui serait, d'après lui, le prénom de la femme du boulanger dans le film de Pagnol. Or, celle-ci conteste cette affirmation et rétorque que l'héroïne se prénomme en réalité Aurélie. Pour trancher la question, les deux employés du lycée sollicitent l'aide de Mehdi qui, pris de court, pense à tort qu'on l'interroge sur l'épouse du boulanger de son village¹⁰ :

Il avait vu une ou deux fois le boulanger [...] il ne connaissait même pas son nom [...] comment aurait-il pu savoir comment se prénommaient sa femme ? [...] À Béni-Mellal, la plupart des hommes enfermaient leurs épouses à la maison... Transpercé par le regard de Morel, [...] il eut l'idée d'inventer le nom le plus probable.

- Fatima ! cria-t-il. (26).

Madini, le pion d'origine marocaine, l'affublera, quant à lui, des surnoms de « Nippon » ou « Empereur » (127)¹¹, du fait du mensonge du héros, sur la nationalité japonaise de son géniteur, pour occulter ses origines modestes.

Dumont, pour sa part, l'interpelle sous le qualificatif de « Petit-Breton » (68) ou de « Bazin du bled » (71) dans une claire référence à *Vipère au poing*¹².

Souvent, l'enfant ne saisit pas le sens des sobriquets choisis, comme dans le cas de « Kaki » (105), concédé par Cathy Kirchhoff ou celui de « pro-lé-taire » (110) conféré par le surveillant Régnier et que l'enfant imagine innocemment sous la forme « pro-lait-terre » (111).

Même les siens ne résisteront pas à la tentation de le rebaptiser. Ainsi, son cousin Nagib le nommera « le petit Françaoui » (253), enrichissant cette palette de

⁸ Mehdi, pour sa part, en attribuera également à certaines personnes de son entourage. Dans tous les cas, ils proviennent du monde des contes et des bandes dessinées : Chochana incarne une « ogresse » (18), il appelle Miloud Pat Hibulaire (10), comme le gros chat noir dans Mickey et finalement Nabila reçoit les appellatifs de « la sorcière » et de « Carabosse » (137).

⁹ Il l'appellera aussi « kroumir » (27), « le pélican » (84), « le flamand rose » (97), ou encore « la marquise » (106), entre autres. Ce dernier appellatif provoque une certaine gêne au petit, car, même si le terme indique une distinction, « ce maudit féminin [...] gâchait tout » (107).

¹⁰ Laroui tire prétexte de cette équivoque pour souligner, au sein des disquisitions de l'élève et dans un registre comique, comme il sied à ses écrits, la claustration féminine comme réalité sociale.

¹¹ Mais aussi de « barhouch » (134) et Nabila, sa fiancée, lui infligera le sobriquet de « Quatz'yeux » (137).

¹² Le pion pense que la mère de Mehdi, qu'il baptise Folcoche, l'a obligé à porter le pyjama rose, d'où le ridicule enduré par l'enfant devant tout le dortoir.

pseudonymes et provoquant chez le jeune boursier une telle désorientation qu'il avouera : « [...] à force de le traiter de tous les noms, les gens ne pouvaient savoir qui il était vraiment [...] En somme, il était tout et n'importe quoi » (126).

Dans ses *Essais sur la littérature de l'exil*, Laroui (2015 : 80) reprend un passage de *Lu, vu, entendu* de Driss Chraïbi retraçant son expérience personnelle au lycée Lyautey et qui, déjà, aborde cette problématique identitaire :

[...] les Chrétiens [...] au lycée ont charge d'âme et [...] doivent civiliser le jeune Driss. Il fut un temps où l'on ne s'encombrait pas d'euphémismes... Des Marocains à civiliser, il n'y en a que trois dans ce lycée [...] Que font là ces trois zigotos ? Eh bien, ils se préparent de gigantesques problèmes d'identité.

2. Les stigmates de l'exilé

La précarité économique constitue une circonstance communément liée à l'expérience exilique. Le cas de Mehdi s'insère dans cette catégorie et l'aphorisme figurant dans le titre du neuvième chapitre « Les prolétaires n'ont pas de patrie » (105) souligne cette gageure. En effet, les souffrances et petites humiliations du héros découlent de ses pénuries économiques qui contrastent avec l'opulence des autres internes. Dès son arrivée, son apparence trahit son statut familial précaire aux yeux du concierge : « Ce n'était pas le bagage d'un *nasrani*, ça ! Tous les Français sont riches, c'est bien connu. Non, *celui-là* ne pouvait être qu'un enfant du pays » (11). Son trousseau incomplet, sujet de honte aux yeux de l'enfant, l'est du fait que ses parents le considèrent excessif et ne peuvent assumer son coût : « Depuis quand un enfant de dix ans avait-il besoin de six mouchoirs ? » (41).

Son sevrage parental répond également à des motifs pécuniaires et non affectifs ; sa famille ne disposant pas de moyens, elle n'a pas pu l'accompagner pour la rentrée et ne pourra pas non plus le visiter. C'est pourquoi sa solitude et son angoisse lui donnent, à son arrivée, l'impression qu'un « complot » (23) est monté contre lui par les personnes qui l'accueillent, d'où sa sensation d'abandon et l'affleurement de certains passages glanés au sein de ses lectures : « Je ne me souviens pas de mon enfance ; je fus probablement malheureux comme tous les ânon... » (90). Cette référence intertextuelle à l'incipit des *Mémoires d'un âne* de la Comtesse de Ségur (5) se présente comme un des nombreux miroitements d'extraits littéraires qui convergent dans le livre larouien, lui conférant une nature spéculaire. Ce stratagème narratif permet à l'auteur de tisser une relation de connivence avec le lecteur virtuel, avivant ainsi sa curiosité intellectuelle et défiant sa compétence lectrice.

Mehdi se voit souvent contraint à mentir devant ses camarades et le personnel du lycée pour dissimuler sa pauvreté. Ainsi invente-t-il que ses parents ont dû le déposer prématurément car ils devaient voyager à New York. Cette justification, tout comme les autres, créées pour celer certains aspects déshonorants au vu et au su de

son entourage, demeure incongrue et peu crédible, du fait de sa nature hyperbolique. Il feindra même de refuser délibérément de rentrer chez lui, sous prétexte d'avoir à travailler chez l'ambassadeur du Japon. De nouveau, le recours à l'exagération découle de sa volonté d'intégration dans un milieu où il se sent exclu, même s'il s'agit en réalité d'un auto-ostracisme, puisque c'est lui, et non l'Autre, qui instaure sa marginalisation, tant il est obsédé par l'idée de commettre un impair et de se faire « démasquer ».

En dernier lieu, son abandon parental les week-ends le tourmente pour un motif lié au qu'en dira-t-on car, seul élève de l'internat, il oblige à mobiliser cuisiniers et surveillants, dérangeant « le bel ordre de l'univers des Français » (122) et affichant de nouveau sa singularité face au groupe.

Pour souligner l'incompréhension du protagoniste face à certaines situations vécues dans ce nouvel espace, Laroui mise sur l'adoption d'une focalisation interne, où Mehdi s'érige en foyer percepteur de son entourage. Ce phénomène narratif permet de mettre en avant la double subjectivité qui préside, selon Nuselovici (2013 : 5), toute expérience exilique :

Sujet exilé, il est à la fois sujet en exil, détenteur d'une précédente subjectivité désormais déplacée, et sujet de ou par son exil, investi d'une nouvelle subjectivité, supportée par l'expérience exilique et les codes - d'intellection, de sensibilité, de croyance - qu'elle produit. Ces deux subjectivités, au demeurant, ne sont pas disjointes puisque, d'une part et de manière générale, toute individualité est tramée de subjectivités nouées et que, d'autre part, c'est l'expérience exilique qui est responsable du maintien, non statique, de la première et du développement de la seconde.

Ainsi, confronté à des termes inconnus, comme « activités d'éveil », le héros éprouve un désarroi dont l'auteur atténue la teneur, comme à l'accoutumée dans ses écrits, par sa veine humoristique :

Mehdi [...] se demanda avec inquiétude s'il fallait s'endormir d'abord pour ensuite se réveiller. Ou se faire réveiller ? Et par qui ? [...] Et pour quoi ? Tout cela n'était pas clair. Il se sentit découragé et las, alors que la journée avait à peine commencé. Décidément, la vie était semée d'embûches (145).

Néanmoins, le schisme entre l'existence du petit indigène¹³ et celle des Français s'accroît au sein de sa famille d'accueil, les Berger, prolongement spatial du *modus vivendi* du lycée. Si le rythme des cours et la routine de l'existence à l'internat par-

¹³ Terme employé par Chraïbi (1998 : 51) pour désigner les élèves autochtones face à ceux de nationalité française au lycée Lyautey. Trente ans séparent sa scolarité du moment temporel de la diégèse larouienne (1969), ce qui explique la diminution du nombre de Français par rapport aux enfants de notables locaux, dans le roman de Laroui.

viennent à mitiger la brèche entre le niveau de vie du protagoniste et celui de ses camarades, son débarquement chez Denis Berger trahit davantage cette béance. Une annonce proleptique qualifie ce qu'il va vivre comme un « thriller » (168), ce qui ne constitue point une métaphore hyperbolique selon la perspective de l'enfant. En effet, lors de sa première sortie de Lyautey, qui coïncide avec la Toussaint, il est persuadé que « *Les Chrétiens vont l'enterrer* » (175).

Cette incompréhension des normes sociales¹⁴, des coutumes alimentaires ou de la langue constitue une constante dans l'œuvre et suscite de nombreuses situations pleines d'humour, reposant sur « la vision décalée du monde que propose l'énonciateur, ainsi que le jugement que celui-ci porte sur [s]a cible » (Charaudeau, 2006 : 23), dans ce cas l'univers des Français :

- Bonjour, mon papa.

- Bonjour, monsieur mon fils.

Mehdi regarde la scène avec étonnement : qu'est-ce que c'est ces salamalecs ? Ils se sont pourtant vus la veille au soir. M. Berger ne revient pas du pôle Nord ou des tombeaux étrusques... Pourquoi tant de chichis ? Ils sont tous comme ça, les pères français ? Étrange (187).

Le protagoniste vit cette scène cocasse en tant que simple témoin, mais, à l'occasion, son ignorance peut impliquer pour lui des conséquences moins bénignes, avec humiliation à la clé. Ainsi, la délicieuse promenade en mer dans l'embarcation privée de ses hôtes se transforme en aventure cauchemardesque, et la cabine du bateau se mue pour lui en « salle de tortures » (222). Cette aventure, promesse de bonheur et détente, arbore finalement un halo douloureux et dramatique. De nouveau, sa rage d'assimilation et son obsession pour cacher sa différence face aux autres vont se retourner contre lui : alors qu'il ne connaît pas le « Viandox¹⁵ », il en demande pour se désaltérer, à la grande surprise des Berger. Et, à la vue de l'« infect breuvage » (220), loin d'avouer son erreur il préfère se faire violence et l'ingurgiter plutôt que de reconnaître son imposture et trahir son inculture et sa carence de mondanité. Pour lui, cet impair possède une visée généralisante : « La France l'observe » (220) ; il s'agit d'une affaire d'État où son orgueil patriotique est en jeu. La cabine du bateau ne représente point un univers lénifiant mais symbolise en fait un huis-clos, où l'on juge ses actes et paroles. Il ne peut donc flancher et décevoir son Monde, car, en tant que représentant du petit peuple, il lui faut à tout prix gagner cette bataille et se montrer à la hauteur des circonstances.

¹⁴Après le repas, M. Berger débarrasse la table pendant que sa femme va fumer dans le jardin, ce qui choque l'enfant : « Ces gens-là font les choses à l'envers » (180). Sa mère embrasse Denis sur les lèvres pour le faire taire, ce qui provoque également la surprise de Mehdi : « On n'embrasse pas sa mère sur la bouche ! C'est *hchouma* ! » (229).

¹⁵ Il s'agit d'un condiment à base d'extrait de viande, utilisé comme assaisonnement.

La position de Mehdi, de par son origine modeste et son attitude défiante, rappelle, en ce sens, celle de Julien Sorel. À l'instar du héros stendhalien, le protagoniste s'impose constamment des démonstrations de son savoir-faire et de sa parfaite mouvance dans une sphère sociale à laquelle il n'appartient pas. Sa volonté d'assimilation s'accompagne d'une grande maladresse, mal comprise par les Berger qui, contrairement à ce que pense Mehdi, visent également sa pleine intégration¹⁶, tout en respectant ses convictions religieuses et sociales.

Sa décision de prendre de la charcuterie s'explique par le biais de cette même insolence revendicative qu'il prétend imposer à son entourage, alors que ce dernier se montre d'emblée ouvert à accepter son choix en toute liberté. Manger du porc ne répond pas à un souhait personnel de goûter un aliment nouveau mais s'inscrit dans sa lutte égalitaire par rapport à Denis. Il se fait violence, osant le sacrilège suprême, pour cacher sa différence face à l'Autre, car son objectif est d'atteindre un parfait mimétisme avec son nouvel espace existentiel, en occultant sa singularité.

3. L'écartèlement linguistique

Pour Mehdi, la langue va impliquer un autre élément d'écartèlement¹⁷ durant cette année scolaire chez les Français. Élevé dans une famille arabophone, il parle cependant français à l'école mais aussi à la maison avec son frère et sa sœur. Néanmoins, l'arabe dialectal que ses parents emploient pour s'adresser à lui constitue un simple moyen langagier pour lui faire passer des consignes :

[...] un *modus vivendi* insolite s'était établi : on lui parlait le plus souvent en dialectal – il s'agissait de quelques phrases, toujours les mêmes (« Mange ! », « Va te laver les mains ! », « Il est temps de dormir ! » [...] et il répondait dans le français de la Comtesse (44).

Aussi, l'enfant demeure incapable de comprendre son « oncle » Mokhtar, Miloud, son cousin Tayeb et sa famille, c'est-à-dire ses compatriotes, qui exploitent, eux, toute la richesse de leur idiome maternel.

¹⁶ Le rappel constant de la différence de statut social viendra plutôt des autochtones. M'Chiche, aigri certainement par des années d'inégalité sur son propre territoire, démontre un comportement assez corrosif dans ses dialogues avec Mehdi. Quand ce dernier lui demande comment s'écrit « rab », le cuisinier le traite de nul, en insistant sur le fait que cela ne l'étonne pas « vu qu' [il vient] du pays de la faim » (87).

¹⁷ Laroui s'intéresse tout particulièrement au problème linguistique touchant certains pays arabes, comme le Maroc notamment, où le phénomène de diglossie entre l'arabe classique et l'arabe dialectal ou darija se voit aggravé par les réminiscences de la langue française. Il a d'ailleurs publié un essai à ce sujet intitulé *Le drame linguistique marocain*. C'est ainsi que pour lui, « [d]ans cet embrouillamini linguistique, écrire en langue française n'est pas un choix mais une échappatoire, une façon de sortir du conflit en utilisant la seule langue à disposition, l'arabe classique étant réservé à quelques rares lettrés et la darija étant la grande absente des livres et cahiers d'écolier » (Harzoune, 2012).

Cette lacune linguistique soulève chez Mehdi des situations de nature diverse. Ses séjours parmi sa famille casablancaise, exclusivement arabophone, donnent lieu à des scènes cocasses, car le héros ne comprend ses hôtes qu'à moitié et vice-versa, quand il répond à leurs questions en français ceux-ci demeurent incapables de saisir ses réponses. Cependant, le dorlotement qu'ils prodiguent à leur invité constituant l'objectif de leur hospitalité, ce manque d'échanges communicationnels ne froisse aucune des deux parties. Ces situations représentent une source féconde pour la mise en avant de la verve humoristique et sarcastique de Laroui, dont certaines scènes adoptent des composantes kafkaïennes. Ainsi, la prétendue traduction de Tayeb lui sert d'alibi pour critiquer les mœurs des Français. En effet, elle se prolonge durant six lignes alors que l'intervention de Mehdi se réduit à un monosyllabe :

La tante

- Comment sont tes professeurs, a wlidi ?

Mehdi

- Bien.

Tayeb (traduisant)

- Il dit que ses professeurs sont [...] très sérieux, mais ce sont malheureusement des incroyants, des *kouffar*, jamais ils ne font la prière et il paraît qu'il y en a qui vivent avec des femmes avec lesquelles ils ne sont même pas mariés ! (268).

Parfois, l'ignorance de Mehdi le porte à mal interpréter le sens de certains vocables arabes prononcés devant lui et le lecteur prend connaissance de cette bévue grâce à la focalisation zéro mise en œuvre dans le texte. Quand Mokhtar explique au rôtiiseur lors de leur étape à Settat que Mehdi va étudier à Casablanca, il emploie le vocable *yqra* (48). Or, une digression explicative du narrateur omniscient nous explique que ce terme dialectal signifie non seulement étudier mais aussi lire. C'est pourquoi l'enfant, lecteur boulimique, conçoit une image paradisiaque de son avenir à Lyautey : « [il] eut la vision d'une immense bibliothèque, d'une table infiniment longue et chargée de livres, et d'un enfant – lui – allant de l'un à l'autre, lisant, lisant, lisant, jusqu'à la consommation des siècles. L'Éden ! » (48)

Les discours que lui tient Mokhtar durant leur trajet soulignent le côté grotesque de la scène où il explique à l'enfant l'objectif des dindons. Elle s'articule autour d'un dialogue entrecoupé et incongru :

On ne rentre pas chez les gens les [incompréhensible] vides. Surtout la première fois. Il y a une [?] très importante chez nous, les musulmans. Il faut [incompréhensible]. C'est [?] l'honneur. Les Français [inaudible]. La plus grande [incompréhensible] chez l'homme, c'est la [?]. Tu demandes qui est le directeur et tu [?] les dindons. Tu lui serres la main et tu [?] les dindons. Le [?] la [?] les [?]. Mais attention ! Tu dois dire : [incompréhensible]. N'oublie pas, c'est très important, tu dis [in-

compréhensible] et tu [?] les dindons. Ensuite, tu es [?] pour toute l'année (52-53).

Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à ce que Mehdi, interrogé sur l'origine des volailles, ne puisse répondre, car malgré l'explication du chauffeur réitérée pourtant « dix ou onze fois » (52) et en dépit de ses mimiques, il n'est point parvenu à déchiffrer ces propos lacunaires.

En rapportant avec autant de mimétisme, crochets à l'appui, des paroles prononcées en réalité en arabe, Laroui sous-tend de nouveau un effet comique, vu l'incapacité de l'enfant pour retenir avec autant d'exactitude les mots de Mokhtar. Ce procédé narratif basé sur l'omission tend à mettre en relief, de manière subtile, la générosité et la civilité musulmanes. Le but de cette litote consiste à atténuer, à suggérer davantage qu'à dire de manière explicite.

Dans ce passage, en privilégiant l'insertion de termes en français, l'écrivain cible un lecteur francophone, ce qui n'est pas toujours le cas. À l'occasion, il introduit des vocables arabes sans les traduire, ni par le biais de notes en bas de page ni au moyen d'un glossaire. Ainsi, la première personne qui aborde l'enfant lui parle en dialectal et dans un français aux traits linguistiques déformés par l'arabe¹⁸. Tout d'abord dit-elle : « Où sont *ti* parents ? » (10) puis après « en version bilingue » : « Où sont tes parents ? *Fine waldik* ? » (11), et finalement, en regardant les dindons : « *Dialek bibi* ? » (11). Aucune explication ne suit, donc un lecteur non arabophone ne peut comprendre ces occurrences.

Même si l'enfant a suivi sa scolarité jusque-là en français, il n'en connaît cependant pas tous les mots. Ainsi éprouve-t-il des difficultés à saisir certaines tournures, prétexte sur lequel mise Laroui pour déployer, une fois de plus, son humour, mettant en scène des constructions phrastiques où règne « l'incohérence loufoque » (Charaudeau, 2006 : 33). Les normes de l'établissement exigent aux élèves la couture de leur patronyme sur leurs vêtements, or Mehdi ignore le sens de ce terme : « *c'était quoi, un pâtre onime* ? »¹⁹ (19). Instinctivement, ses lectures lui fournissent une première interprétation du vocable, formé, d'après lui, du synonyme littéraire de « berger » et d'un adjectif qui lui est inconnu.

Parfois, son incompréhension d'un signifié lui vaudra une humiliation, comme quand M. Berger, en apprenant l'invitation de Mehdi à un mariage, commente : « Un mariage ! Tu m'en diras tant ! », que ce dernier interprète comme « tu mendieras tant » (239). L'expression figée employée par le premier pour montrer son

¹⁸ C'est le cas de Bouchta, le cuisinier en chef du lycée qui prononce « Fitnam » au lieu de Vietnam, « mouchous » pour boutchous (116) ou « C'i digoulassse » (119).

¹⁹ Les discours immédiats du protagoniste apparaissent en caractères italiques. Parfois, ses pensées intimes demeurent également soulignées typographiquement de la sorte, lorsqu'elles adoptent la forme d'un discours transposé au style indirect libre, comme lors de sa présentation à Chochana : « *Elle allait le dévorer* » (18).

intérêt envers les propos de son hôte fait l'objet d'un quiproquo et l'enfant, toujours à la défensive et complexé par sa situation pécuniaire, le prend comme une injure, la forme homophone provoquant, de ce fait, l'objectif inverse de son but initial.

Le fait de ne pas maîtriser le français l'empêche de saisir certains messages implicites dans la conversation. Ainsi, lors de sa présentation au surveillant, ce dernier, après lui avoir demandé son nom, s'enquiert : « Et les dindons ? » (14), ce à quoi, en toute naïveté, Mehdi répond : « Sais pas comment ils s'appellent » (14), ce qui lui vaut le qualificatif de « nigaud ».

Son apprentissage de la langue s'est effectué surtout à travers la lecture, ce qui explique son registre soutenu et l'emploi d'un style académique, exempt de mots familiers ou argotiques et de tournures agrammaticales. Cette circonstance justifie que tout écart des normes orthographiques et phonétiques provoque en lui un irréfrénable réflexe de correction qui soulèvera plus d'une moquerie humiliante, à son arrivée. Son reproche à Morel pour l'emploi fautif de la préposition « à » au lieu de « de » dans la « fille à Chamayrac », engendre une réaction raciste de la part du pion : « Fatima [...] déboule d'la montagne et i veut m'apprendre ma langue » (96). Cette réaction vise également un autre interne d'origine espagnole, Fernández, qui a pris le parti de son camarade : « Allez, va danser le flamenco, espèce de gitan, au lieu de prétendre m'apprendre *ma* langue » (97). Morel s'insurge contre l'alliance du « toréador » et du « blédard », traitant les deux internes de « Bande de sous-développés ». Cette offensive a pour but de les discréditer, en soulignant leur condition de dominés, d'ex-colonisés, de citoyens de deuxième classe, en somme.

4. Le monde des livres

Au sein de cette expérience exilique liée à l'abandon et à la solitude, la lecture se présente pour Mehdi comme une issue face à la sensation d'extranéité environnante. En s'immergeant dans des univers fictionnels, il parvient à pallier la monotonie quotidienne et à surmonter son sevrage affectif. Ce penchant littéraire, mis en exergue par Laroui lors de l'épisode du tremblement de terre²⁰, va constituer le pilier de son existence à Lyautey. Le jour de son arrivée, en l'absence de livres, sa boulimie lectrice le contraint à lire, faute de mieux, l'emballage de son yoghourt, les indications techniques de l'extincteur ou la liste des combattants morts pour la France gravée dans le hall.

En effet, les mots le font rêver et même s'il ne connaît leur sens, il les emmagasine dans l'attente de les insérer au sein d'une conversation, le moment voulu. Certains l'attirent pour leur seule beauté, comme « sonate » et « fugue » : « il n'avait aucune idée de ce que ces mots signifiaient, mais qu'ils étaient beaux ! Ils avaient leur

²⁰ L'auteur met en évidence l'imperturbabilité de l'enfant face à la panique et à la confusion générale au cours de la catastrophe. Captivé par son livre, Mehdi parvient à exorciser sa peur en s'isolant du drame à son alentour grâce à ce parapet forgé sur l'imaginaire.

musique en eux-mêmes, ils chantaient rien qu'à être prononcés » (101). D'autres prennent un sens au hasard des scènes qu'il contemple, comme dans le cas où il contemple Mokhtar manger avec voracité et plaisir, comprenant alors la signification de l'expression « se poulécher les babines ». Il avait maintes fois rencontré cette expression dans les livres « mais il n'avait jamais vu la chose “en vrai” » (50).

Souvent ses lectures lui fournissent un point de repère pour éclairer certaines situations ou un paramètre lui permettant d'établir des similitudes entre elles. Ainsi, lorsqu'il prend congé de sa famille²¹, repense-t-il à Gribouille désirant absolument embrasser sa sœur Caroline sans attendre au lendemain, malgré le conseil du curé (42). Cette allusion à *La Sœur de Gribouille* de la Comtesse de Ségur (339) représente un des nombreux exemples de l'intertextualité sous-tendue au sein du roman larouien, qui a partie liée également avec les BD, comme dans l'exemple de dialogue imaginé et reconstruit entre les pères des internes et M. Lombard, le surveillant général, le jour de la rentrée :

M. Lombard : Bonjour, cruche, allô, ici Londres.

Le père : Ta-ra-ta-ta. Ils sont fous, ces Romains.

M. Lombard : Nous y sommes, Tex. Bla-bla-bla. Basin du bled.

Le fils : Petit nigaud, Gribouille. Quand est-ce qu'on mange, tavernier du diable ? (74).

Constitué d'un mélimélo d'occurrences intertextuelles, ce passage met à rude épreuve la perspicacité et les souvenirs d'enfance du lecteur afin d'en débrouiller les indices pour en sonder les origines²² et décoder ces intrusions littéraires. Ses lectures composent, pour Medhi, un ample vivier d'aventures et d'expériences, qui représente non un espace secondaire en marge de sa propre existence mais bien plutôt un univers imaginaire imbriqué dans celle-ci, tant la frontière entre réalité et fiction s'estompe dans son esprit²³.

²¹ Parallèlement, lorsqu'il se présente chez les Berger, le protagoniste se remémore la scène entre Moutier et Elfy, lorsqu'ils discutent que faire avec l'orphelin Torchonnet. Mehdi s'identifie avec ce personnage de *L'Auberge de l'Ange gardien* de la Comtesse de Ségur (104), dont Laroui cite textuellement un fragment du chapitre VIII, donnant à son héros le surnom de « Mehdi-Torchonnet » (178).

²² « Cruche » renvoie à la comédie éponyme de Courteline et plus exactement au personnage de Margot, la maîtresse de Laurianne, jugée quelque peu simplette. « Ici Londres » demeure dans les annales de l'histoire dans la mesure où cette phrase fut répétée tous les jours, depuis juillet 1940 jusqu'à la libération, par la BBC (Radio Londres). Les émissions radiophoniques où les Français parlaient pour les Français commençaient par cet énoncé. « Ils sont fous, ces romains » appartient au registre d'Astérix. « Tex » constitue un tribut au réalisateur de dessins animés, des fameux *cartoons*, surnommé Tex Avery. Finalement, « À boire, tavernier du diable » représente une expression employée très fréquemment dans les récits de cape et d'épée, notamment dans la trilogie dumasienne des Mousquetaires, au point de constituer de nos jours un véritable cliché.

²³ C'est pourquoi, quand ses camarades lui parlent de Mme Gobert, son réflexe immédiat le pousse à se demander : « Mme. Gobert ? C'est dans quel livre ? » (77), ce qui trahit la forte emprise que l'univers littéraire exerce sur lui.

Profondément marqué par ses innombrables lectures, l'enfant perd à l'occasion ses références existentielles, pour passer outre la lisière du vraisemblable et, tel le héros donquichottesque, s'immiscer dans des trames romanesques qu'il s'approprie pour y figurer. Cette figuration s'apprécie durant le trajet vers Casablanca, où leur arrêt au barrage des gendarmes souligne son identification avec le personnage vernien Michel Strogoff, que l'on devine aisément sous le couvert des bribes de ses pensées : « c'était lui qui vivait la grande aventure, courrier du tsar galopant de Moscou vers [...] Irkoutsk [...] c'était à lui de produire blancs-seings, passeports et carnets de vaccination » (43). L'illusion infantile de vivre une grande aventure fait place à la déception, lorsqu'il réalise le manque d'intérêt des autorités à son égard.

Le phénomène intertextuel apparaît surtout au sein des discours de Mehdi, mais il peut également prendre place dans celui d'autres personnages²⁴, comme dans le cas de Dumont, très enclin à truffier ses propos d'extraits littéraires ou de tirades²⁵. Ainsi, alors que les internes s'attendent à ce qu'il punisse le jeune indigène pour ses disquisitions sur son origine bretonne, il le récompense avec deux éclairs, tout en proclamant ce vers du célèbre poème hugolien « Après la bataille » : « Donne-lui tout de même à boire » (62).

Cet entre-deux entre réalité et fiction s'apprécie également sur le plan scripturaire, lorsqu'une rédaction est sollicitée à Mehdi. Le protagoniste semble imbu d'une sorte de pouvoir magique, d'une capacité surnaturelle d'écrire. Les mots fusent à son insu, composant des phrases cohérentes au sein d'un ensemble parfaitement structuré. L'aura fantastique que revêt cette rédaction se voit soulignée sur le plan narratologique par la présence d'une métalepse narrative, basée sur l'entremêlement du temps de l'action et de la narration²⁶. Grâce à sa vaste culture littéraire, les bribes de phrases lues ci et là au fil de ses lectures convergent²⁷, permettant à l'enfant de narrer des vacances à la mer sans même avoir connu cette expérience et d'obtenir, de plus, la meilleure note.

Cette inspiration et ce débordement imaginaire s'apprécient dans les nombreuses digressions narratives sous forme de discours immédiats qui truffent la trame romanesque et qui relèvent du désir éveillé de Mehdi de changer le cours des événements. Ces intrusions digressives demeurent exemptes de transition textuelle, ce qui

²⁴ Il n'est pas fortuit qu'*Une année chez les Français* soit considérée par d'aucuns comme « une ravissante ode à la lecture » (Houdaïfa, 2013).

²⁵ Il excelle, lui aussi, dans l'art de la citation et représente son *alter ego*, dans le monde des adultes.

²⁶ « Il rendit sa rédaction en poussant un soupir de soulagement, épuisé par la nage, les “courses au bord de l'eau”, à peine ragaillard par le thé à la menthe servi par sa mère » (166).

²⁷ L'écrivain avoue également ressentir cette présence de réminiscences littéraires dans sa pratique scripturaire : « Le travail est très spontané. Quand j'essaie de raconter une scène, je la visualise, mais quand je la raconte en français il y a toujours des réminiscences de choses lues [...]. Parce qu'on ne peut pas faire le vide quand on écrit, on le fait par l'intermédiaire de tout ce qu'on a lu, heureusement ». (Martin et Drevet, 2009 :107).

d'emblée surprend le lecteur, choqué par la violence de la description mise en place. Ainsi, lors de la présentation de l'enfant à M. Lombard, entre la question de ce dernier et la répétition de celle-ci, la furie et le chaos se déchainent, sous-tendus derrière la volonté exterminatrice du héros :

- Où sont tes parents, mon petit ?

Au moment où le surveillant général finissait sa phrase, un lion surgit dans le bureau, se jeta sur lui et lui arracha la tête d'un seul coup de griffe. Le fauve plongea ensuite la gueule dans la gorge tranchée qui semblait un volcan crachant du sang et se mit à laper l'épais liquide rouge, en grognant de satisfaction. Un requin apparut, flottant dans les airs, et engloutit le corps décapité [...] Des hyènes... (13).

Les images et symboles thériomorphes du régime diurne durandien constellent dans ce passage, soulignant le désir de Mehdi d'anéantir le surveillant général. Souvent, ces digressions expriment le désir sous-jacent du protagoniste d'éliminer une personne représentant une menace pour lui²⁸, même si, à l'occasion, il peut adopter le rôle de victime, comme dans l'épisode de la panne. Lors d'une scène de cannibalisme, faisant allusion aux aventures de Tintin dans *L'oreille cassée*, Mehdi apparaît, en effet, plongé dans une marmite gigantesque où les Indiens Jivaros cuisent deux missionnaires (45).

À l'instar du héros de *Vivre me tue* de Paul Smaïl²⁹, le monde des livres s'avère être pour Mehdi « une bouée de sauvetage ». Le passage de cette œuvre, choisi par Laroui pour son anthologie sur l'exil, sied parfaitement à l'expérience exilique vécue par Mehdi :

“[...] tout est dans la littérature. Tout a été dit. Il y a toujours, dans un livre ou un autre, une allusion à ce qui t'arrive, la preuve que d'autres ont souffert ce que tu souffres : que tu n'es pas seul au monde. Il y a toujours, dans un livre ou un autre, comme une consolation” (Laroui, 2015 : 25).

²⁸ Elles touchent Madini, qui meurt après avoir manqué à la prohibition de boire du vin (133), mais surtout Morel, qui, par deux fois, apparaît assassiné. La première, dans des conditions horribles qui rappellent à l'enfant les scènes dantesques de destruction et de corps déchiquetés, ultérieures au tremblement de terre : « Un gigantesque marteau noir et luisant, d'au moins quatre mètres de hauteur apparut au-dessus de Morel et s'abattit d'un coup, v'lan ! sur son crâne, qui éclata en mille morceaux. Le sang gicla sur les murs et se mit à dégouliner en longues trainées écarlates. Des morceaux de cervelle jaune sale, collaient au plafond [...] » (28). La seconde, beaucoup moins truculente, fait référence à l'assassinat du surveillant, retrouvé avec une boule de papier dans la bouche, sans que le meurtrier n'ait pu être retrouvé par Sherlock Holmes. (69). Intertextualité oblige !

²⁹ Son auteur est en réalité Daniel Théron, plus connu sous le pseudonyme de Jack-Alain Léger. Obsédé par l'emploi de masques, il a caché également son identité derrière les pseudos suivants : Melmoth, Dashiell Hedayat, Ève Saint-Roch.

Pour le protagoniste du roman larouien, ce penchant pour la lecture s'érigerait, en outre, comme un tremplin pour triompher et gagner la reconnaissance générale³⁰ car, lui, le petit boursier de la République décrochera le prix d'excellence, évinçant, contre tout pronostic, Français et nantis autochtones.

5. Conclusion

L'expérience exilique vécue par Mehdi constitue une catégorie singulière d'exil dans la mesure où le protagoniste essuie les affres de celui-ci sur son sol natal. L'extranéité subie se manifeste comme la conséquence du tiraillement du héros entre deux univers culturels, linguistiques et religieux différents qui ont porté atteinte à sa personnalité identitaire.

Sevré de sa famille et confronté à un espace d'opulence régi par des coutumes et normes sociales inconnues jusqu'alors, l'enfant surmontera son isolement et sa détresse grâce au pouvoir de la lecture. Celle-ci lui procure un monde parallèle, lénifiant où parer les humiliations et quolibets essuyés et surpasser les vicissitudes initiales. Elle lui tracera, surtout, la voie vers la gloire à travers la réussite scolaire.

Le pouvoir des livres et de la culture comme ascenseur social se couple de la démonstration de la vaticination antinomique réalisée par Régnier à propos des prolétaires, incarnés par Mehdi : « On l'exploite de tous les côtés. Il n'est *rien*. Et un jour pourtant, il sera *tout* ! » (111). L'extrapolation de cette prédiction du domaine fictionnel au monde réel s'impose dans la mesure où un parallélisme peut être établi entre le protagoniste d'*Une année chez les Français* et l'auteur lui-même. Enfant démuné, orphelin de surcroît, Fouad Laroui a conquis la gloire littéraire. Sa consécration comme écrivain de renom était un fait annoncé, comme le soulignent les commentaires élogieux de Driss Chraïbi, à la parution de son premier roman : « Vous avez écrit *Le passé simple* de la nouvelle génération »³¹.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACQUET, Hélène (2002) : « Composition, énonciation dans *Le Maboul* de Fouad Laroui : la mise en forme de la double appartenance ». *Expressions maghrébines* 1(1), 125-142.
- BOUAINE, Ferdaous (2013) : « Les chemins de l'exil- Abdelwahab Meddeb », in M. Gironde (éd.), *Méditerranée et exil aujourd'hui*. Paris, L'Harmattan, 51-64.
- CHARAUDEAU, Patrick (2006) : « Des Catégories pour l'Humour ? ». *Questions de communication* 10, 19-41.
- CHRAÏBI, Driss (1998) : *Vu, lu, entendu*. Paris, Denoël (Folio).

³⁰ Par une inversion maligne, ses professeurs, qui à la rentrée avaient ri de son arrivée singulière, affublé de deux dindons, lui rendent hommage en formant à son passage une haie d'honneur.

³¹ Propos reproduits par l'auteur et recueillis par Georgia Makhlouf (2011).

- DURAND, Gilbert (1984) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Dunod [1^e éd. : 1969].
- HARZOUNE, Mustapha (2012) : « Fouad Laroui, *Le Drame linguistique marocain* ». *Hommes et migrations* 1300. Disponible sur : <http://hommesmigrations.revues.org/959>.
- HOUDAÏFA, Et-Tayeb (2013) : « Fouad Laroui, l'enfant prodige de Doukkala ». *La Vie éco*. Disponible sur : <http://lavieeco.com/news/culture/fouad-laroui-lenfant-prodige-de-doukkala-25772.html>.
- KHERAD, Emmanuel [mod.] (2016) : « Écrire dans une autre langue. Table ronde avec Simonetta Greggio, Pedro Kadivar et Fouad Laroui ». Paris, Société des Gens de Lettres. Disponible sur : <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/presse/presse-acte-des-forums/la-langue-francaise-pour-territoire/3105-ecire-dans-une-autre-langue>.
- LAROUÏ, Fouad (2010) : *Une année chez les Français*. Paris, Julliard (Pocket).
- LAROUÏ, Fouad (2015) : *D'un pays sans frontières. Essais sur la littérature de l'exil*. Léchelle, Zellige.
- LOINGSIGH, Aedín Ní (2001) : « L'exil dans les littératures africaines d'expression française : esquisse d'un thème ». *Mots pluriels* 17. Disponible sur : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1701anl.html>.
- MAKHLOUF, Georgia (2011) : « Fouad Laroui : une vie entière dans les livres ». *L'Orient littéraire* 64. Disponible sur : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=3589.
- MARTIN, Patrice et Christophe DREVET (2009) : *La langue française vue de la Méditerranée*. Léchelle, Zellige.
- MIADI, Fadwa (2010) : « Fouad Laroui : 'Je ne suis ni d'ici ni d'ailleurs' ». *Babel Med*, 29 novembre. Disponible sur : <http://www.babelmed.net/letteratura/250-marocco/6174-fouad-laroui-je-ne-suis-ni-d-ici-ni-d-ailleurs.html>.
- NUSELOVICI, Alexis (2013) : « L'exil comme expérience », in *Séminaire « L'expérience de l'exil »*. Paris, Fondation Maison des Sciences de l'Homme. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245/document>.
- SÉGUR, Comtesse de (1868) : *La Sœur de Gribouille*. Paris, Hachette et C^{ie} (1^e éd. : 1862).
- SÉGUR, Comtesse de (1876) : *L'Auberge de l'Ange gardien*. Paris, Hachette et C^{ie} (1^e éd. : 1863).
- SÉGUR, Comtesse de (1894) : *Mémoires d'un âne*. Paris, Hachette et C^{ie} (1^e éd. : 1860).
- TOSEL, André (2006) : « Communauté d'exils et exils communautaires », in G. Augustin (éd.), *Écritures de l'exil*. Paris, L'Harmattan.
- TSELIKAS, Effy (2005) : « La saga des lycées français de là-bas ». *L'express*. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/actualite/monde/la-saga-des-lycees-francais-de-la-bas_486215.html.

Literatura, ciudad e imaginarios urbanos: el País Vasco y la literatura francesa

Frederik Verbeke

Universidad del País Vasco

frederik.verbeke@ehu.eus

Resumen

El presente trabajo analiza la evolución de la representación literaria del País Vasco, comparando la imagen que Pierre Loti construyó a finales del siglo XIX con la imagen del País Vasco que aparece en obras literarias del siglo XXI, en particular en las novelas de Jean Echenoz y Marie Darrieussecq. Se trata de ver cuál es el lugar y la función del País Vasco en el imaginario de escritores franceses contemporáneos, un imaginario muy vinculado a la ciudad y a la realidad urbana, y confrontar ese imaginario con las principales herencias imaginarias del País Vasco.

Palabras clave: Pierre Loti. Marie Darrieussecq. Jean Echenoz. Imagología. País Vasco.

Abstract

The present paper offers an analysis of the evolution of the literary representation of the Basque Country, comparing the image constructed by Pierre Loti at the end of the 19th Century with the image of the Basque Country that appears in literary works of the 21st Century, more exactly in the novels of Jean Echenoz and Marie Darrieussecq. The paper's aim is to analyse what is the place and the function of the Basque Country in the imagination of French contemporary writers, an imagination profoundly linked to the city and the urban reality, and compare this imagination with the principal imaginary heritages of the Basque Country.

Key words: Pierre Loti. Marie Darrieussecq. Jean Echenoz. Imagology. Basque Country.

Résumé

Ce travail analyse l'évolution de la représentation littéraire du Pays Basque, en comparant l'image construite par Pierre Loti à la fin du XIX^e siècle avec l'image du Pays Basque qui apparaît dans les oeuvres littéraires du XXI^e siècle, en particulier les romans de Jean Echenoz et de Marie Darrieussecq. Il s'agit de voir quel est l'endroit et quelle est la fonction du Pays Basque dans l'imaginaire des écrivains français contemporains, un imaginaire très lié

* Artículo recibido el 26/09/2017, evaluado el 5/01/2018, aceptado el 10/02/2018.

à la ville et à la réalité urbaine, et de confronter cet imaginaire avec les principaux héritages imaginaires du Pays Basque.

Mots clé : Pierre Loti. Marie Darrieussecq. Jean Echenoz. Imagologie. Pays Basque.

0. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo explorar algunas imágenes literarias del País Vasco y su relación con la ciudad y el imaginario urbano¹. Compartiendo con Joep Leerssen la idea de que la Imagología encuentra en el acercamiento comparatista un reto y una promesa para futuras investigaciones (Beller y Leerssen, 2007: 29), hemos querido analizar la evolución de la representación literaria del territorio vasco, comparar y confrontar su imagen en la literatura del siglo XXI con la representación discursiva y mental que se construyó a finales del siglo XIX, que dominó durante el siglo XX, alimentó estereotipos y marcó la comunicación mediática y turística. Desde la imagen decimonónica que alcanzó su expresión más emblemática y más exitosa en la novela *Ramuntcho* de Pierre Loti, hasta la imagen en escritores contemporáneos como Marie Darrieussecq o Jean Echenoz.

Se trata de ver cuáles son el lugar y la función del País Vasco en el imaginario de escritores franceses contemporáneos, muy vinculados con la ciudad y la realidad urbana, y de compararlos con las representaciones que dominaban antes y estaban vinculadas con el imperialismo europeo y la globalización americana (Gabilondo, 2008). ¿Los escritores de hoy continúan alimentándose de los mismos estereotipos? ¿Su imagen sigue siendo la de los viajeros románticos o de la propaganda turística o del discurso mediático que identifica lo vasco con el terrorismo? ¿Los importantes cambios sociopolíticos que se han producido en los últimos años alimentan imaginarios diferentes? ¿Cómo se imaginan o cómo representan los escritores de hoy, en la era de las ciudades globales, el País Vasco en sus creaciones literarias? ¿Un territorio representado durante tanto tiempo (especialmente en las letras francesas) como idílico, exótico y alejado de la modernidad²? ¿Cuál es la imagen que los escritores de hoy, sumergidos en un imaginario urbano, construyen?

¹ Trabajo realizado en el marco del grupo de investigación GIU16/41, *Ciudad, Comunicación y Cultura*, financiado por la Universidad del País Vasco.

² Nos referimos sobre todo a la imagen que se construyó en la literatura francesa. Conviene subrayar que la imagen de lo vasco ha tenido un recorrido distinto en la Península Ibérica, donde el País Vasco ha sido un territorio más potente a nivel económico, político y sociocultural y se ha identificado más con la modernidad y el progreso.

1. El legado del imaginario de Pierre Loti

En el siglo XIX, se empezaron a interesar por el Euskal Herria lingüistas, historiadores, antropólogos, etnógrafos y escritores procedentes de las grandes ciudades, imbuidos de un romanticismo que valoraba el carácter primitivo de los pueblos y consideraba que a cada pueblo le correspondía una concepción del mundo original e irreductible a cualquier otra (Pierre, 2010: 181). Muchos de sus textos tendrían una gran influencia en la construcción discursiva de una identidad vasca, de una “singularité basque” (Bidart, 2001: 12). En el ámbito de la literatura, varios escritores franceses en busca de lo exótico y de lo auténtico, evocaron el País Vasco en sus notas de viaje o en sus memorias: Stendhal (*Journal de voyage de Bordeaux à Valence en 1838*), Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*), Gustave Flaubert (*Voyages*), Victor Hugo (*Voyages*) e Hippolyte Taine (*Voyage aux eaux des Pyrénées*) son algunos de ellos (cf. Rubio Pobes, 2008). A pesar de que los textos de estos ilustres escritores no faltan en ninguna de las numerosas antologías³ que se editan y reeditan hoy en día para ilustrar una y otra vez cuántos escritores se han interesado por el País Vasco, hay que constatar que las referencias aparecen casi solo en textos secundarios y que el territorio les ha inspirado más bien poco a la hora de escribir sus grandes obras literarias. Si los editores incluyen los textos en sus antologías, no es tanto por la influencia literaria producida, sino por la fama de los escritores que hablan del país. Tratándose de textos secundarios, su difusión e impacto fueron limitados. En 1897, sin embargo, Pierre Loti (1850-1923) publicó *Ramuntcho*, que se convertiría en el libro más célebre escrito jamás sobre el País Vasco en lengua francesa y que lanzó definitivamente un nuevo subgénero: la novela de temática vasca (Casenave, 2002: 116). La imagen que Pierre Loti creó no fue invención suya, la compartió con muchos coetáneos suyos y alguno, como Jean-Pierre Harispe, ya la había plasmado años antes en una novela, *Aïnhoa. Roman de moeurs basques* (1893). Sin embargo, la novela de Loti tuvo un éxito enorme⁴, un impacto relevante y una gran influencia en la fabricación de la singularidad

³ Ver, por ejemplo, las antologías *Je vous écris du Pays basque* (Jean-Claude Garnung, ed., Urrugne, Pimientos, 2003), *Voyage au Pays Basque: Eugène-Viollet-le-Duc, Stendhal, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Victor Hugo, Hippolyte Taine, Prosper Mérimée* (Urrugne, Pimientos, 2002) o *Le goût du Pays basque* (Stéphane Baumont, ed., París, Mercure de France, 2011).

⁴ En el País Vasco, sin embargo, la recepción de la obra no suscitó siempre un entusiasmo tan unánime, ni en los años posteriores a su publicación, ni en fechas posteriores. En los años 1950, por ejemplo, Jon Bilbao estima que Loti falla en “todo el argumento de su novela que aparece completamente alejado de la vida vasca” y en las descripciones de las relaciones humanas “que no se presentan nunca con los caracteres de afabilidad externa que estamos acostumbrados en la sociedad de las ciudades modernas”, pero elogia las descripciones visuales, las descripciones de los partidos de pelota, de la taberna, de los bailes, del paso de contrabando y de los paisajes (Bilbao, 1950: 64-67). No obstante, el libro sigue gozando de éxito, incluso en casa. Se continúa re-editando la novela y no hay libro más fácil de encontrar en cualquier librería o biblioteca local, a pesar de las críticas sobre los estereotipos que promueve.

vasca. Es sin duda la novela que más ha contribuido a crear y difundir el estereotipo de una sociedad rural e idílica, donde el tiempo parece haberse parado (Leizaola, 2002: 431). El arraigo a la tierra, el respeto a las tradiciones, el folklore, lo religioso, los orígenes misteriosos de la lengua vasca⁵, lo primitivo y auténtico caracterizan el mundo del joven pelotari y contrabandista Ramuntcho, en un mundo donde la modernidad y el cambio no tienen cabida⁶. Loti inmortaliza en su novela el “alma vasca”, una noción que tendrá muy larga vida (Leizaola, 2002: 431).

Loti respondió con su novela a las expectativas del público, especialmente del público parisino, ofreciéndole un idilio romántico en un lugar exótico, ya que el País Vasco era por entonces un gran desconocido para la mayoría de los lectores franceses (García, 2003: 31). El éxito de la novela de Loti y el creciente interés por la singularidad vasca estuvieron también vinculados al fuerte atractivo del territorio en el ámbito turístico. A lo largo del siglo XIX, Biarritz se había convertido en un balneario muy apreciado. Atrajo primero a la aristocracia (Napoleón III y Eugenia de Montijo se hicieron construir una residencia en Biarritz en 1855, año en que el ferrocarril llegó hasta Bayona) y posteriormente a la burguesía parisina. El imaginario literario de Loti conectaba muy bien con lo que las élites de París querían ver. El autor ofreció al turismo balneario de élite un monumento literario que impulsaba la imagen de un país idealizado, exótico y alejado de la modernidad. La burguesía, que cultivaba un provincialismo en busca de una diferenciación social (Bidart, 2001: 43), encontró en el País Vasco un exotismo en el interior de Francia y una compensación por las pérdidas coloniales; así, tal y como lo ha demostrado Joseba Gabilondo (2008: 154), el imperialismo y el orientalismo marcaron la imagen que se construyó en el siglo XIX del País Vasco. En *Ramuntcho*, Pierre Loti evoca a menudo Oriente para describirlo, comparando, por ejemplo, las iglesias con las mezquitas, el euskera con el mongol y el sánscrito o los *bertsolaris* con los almuecines:

[...] elle ressemblait du dehors à une mosquée, leur paroisse [...].
L'immuable église [...] s'entoure des mêmes cyprès obscurs, comme
une mosquée. Puis, quand finit de vibrer la sainte cloche, qui dans les
villages basques interrompt la vie, comme en Orient le chant des
muezzins [...] (Loti, 1990: 48, 175 y 87).

⁵ « [...] cette mystérieuse langue euskarienne dont l'âge semble incalculable et dont l'origine demeure inconnue » (Loti, 1990: 33). “Ils parlent et s'égayent, en leur mystérieuse langue, d'origine si inconnue, qui, aux hommes des autres pays de l'Europe, semble plus lointaine que du mongolien ou du sanscrit » (Loti, 1990: 58).

⁶ « [...] l'Esprit des ancêtres basques flottait, sombre et jaloux aussi; dédaigneux de l'étranger, craintif des impiétés, des changements, des évolutions des races; - l'Esprit des ancêtres basques, le vieil Esprit immuable qui maintient encore ce peuple les yeux tournés vers les âges antérieurs; le mystérieux Esprit séculaire, par qui les enfants sont conduits à agir comme avant eux leurs pères avaient agi, au flanc des mêmes montagnes, dans les mêmes villages, autour des mêmes clochers... » (Loti, 1990: 41).

Ils parlent et s'égayent, en leur mystérieuse langue, d'origine si inconnue, qui, aux hommes des autres pays de l'Europe, semble plus lointaine que du mongolien ou du sanscrit. [...] Ils chantent avec un certain effort du gosier, comme les muezzins des mosquées, en des tonalités hautes (Loti, 1990: 58 y 61).

El orientalismo con el que Loti construye su imagen se encuentra también con anterioridad en Victor Hugo, pero con una diferencia importante: el autor de *Les Misérables* considera el País Vasco como la puerta hacia Oriente; Pierre Loti, en cambio, utiliza las comparaciones orientalistas simplemente para realzar la dimensión exótica de un territorio que no se considera oriental, sino como una parte del proyecto imperialista francés:

[...] Loti's orientalist rhetoric no longer constructs a disseminative and slipping discourse by which the Basque Country becomes a gate to and an extension of Africa, as in Hugo. Now Loti's orientalism is simply a comparative style that emphasizes identitarian equivalences in exoticism – hence his accumulative comparison from Mongolian to Arab. By Loti's time, the Basque Country is well contained within the French imperialist project, just as well as the African and Asian colonies, and therefore there is no need for turning the Basque Country into the slippery gate to the Orient. In Loti and, especially in his *Ramuntcho*, an endemic rural poverty, disguised as happiness, and a well-internalized Christian morality are the two elements that define the Basques' new dual otherness as touristic. Unlike the previous romantic representation, the new Basque othering of the late nineteenth century does not respond to imperialist expansion but rather to the opposite phenomenon of colonial implosion. It also responds to the consolidation of the French and Spanish liberal bourgeoisies as well as of their new leisurely needs: tourism (Gabilondo, 2008: 155-156).

En cuanto al tema de la ciudad y el imaginario urbano en la novela de Pierre Loti, parecen brillar por su ausencia. Son muy pocas las referencias a la ciudad, pero las que aparecen son significativas. Después de haberse quedado embarazada de Ramuntcho, su madre decidió alejarlo de su padre⁷, irse de la gran ciudad y volver a su tierra natal para hacer de Ramuntcho “un simple paysan basque”: “Plutôt que de

⁷ « Non, mais lui, Ramuntcho, le fils de l'étranger, lui, sans doute, aurait pu prétendre à l'existence moins dure des hommes de la ville, si, dans un mouvement irréfléchi et un peu sauvage, elle ne l'avait pas séparé de son père pour le ramener à la montagne basque... En somme, il n'était pas sans cœur, le père de Ramuntcho ; quand fatalement il s'était lassé d'elle, il avait fait quelques efforts pour ne pas le laisser voir et jamais il ne l'aurait abandonnée avec son enfant, si, d'elle-même, par fierté, elle n'était partie... » (Loti, 1990: 38).

rester dans la grande ville là-bas [...], elle avait vite résolu de partir, de renoncer à tout, de faire un simple paysan basque de ce petit Ramuntcho [...].” (Loti, 1990: 35). Es decir, Ramuntcho nació en la gran ciudad, de padre extranjero y de madre vasca, pero crecerá y vivirá su infancia entre las montañas pirenaicas, lejos de la ciudad⁸. La ciudad se asocia con el padre, pagano y extranjero, del mismo modo que el País Vasco se asocia con la madre (tierra madre). La ciudad aparece en *Ramuntcho* como antítesis de la imagen rural, religiosa e idílica, incompatible con el “alma vasca” y obstáculo para la transmisión de la tradición:

Oh ! non, ils n'étaient guère pieux, les hommes de la grande ville, pas plus les élégants dont le père de Ramuntcho faisait sa compagnie, que les plus humbles travailleurs du quartier de banlieue où elle vivait cachée ; tous, emportés par un même courant loin des dogmes héréditaires, loin des antiques symboles... (Loti, 1990: 39-40).

Non, à la ville, avec ces amas de maisons, d'intérieurs grouillants partout, on n'a plus la vraie impression de rentrer chez soi, de se terrer le soir à la manière primitive, comme ici, sous ces toits basques solitaires au milieu de la campagne, avec tout le grand noir alentour, le grand noir frissonnant des feuillées, le grand noir changeant des nuages et ces cimes... (Loti 1990: 174).

Las pocas veces que habla de una ciudad vasca, añade los adjetivos “vieille” o “morte”: “[...] cette silhouette de vieille ville qui les fuyait lentement, c'était Fontarabie” (Loti, 1990: 46). La ciudad moderna, sin embargo, no aparece en el País Vasco imaginado por Loti, al menos no en *Ramuntcho*.

En otros textos, Pierre Loti hizo más explícita su visión sobre la ciudad y el desarrollo urbano en los territorios vascos. Así, por ejemplo, en “L'agonie de l'Euskal-Herria” –un texto de 1908 que Loti publicó en *Le Château de la Belle-au-Bois-Dormant* (1912) y que aparece también en la antología editada por la editorial Aubéron en 1992 bajo el título *Le Pays Basque. Récits et impressions de l'Euskal-Herria*–, arremete contra el turismo y contra el desarrollo urbano y arquitectónico, especialmente aquel que no respeta la singularidad del país. El país auténtico está desapareciendo por culpa de ellos, según Loti:

Pauvre Pays Basque, si longtemps intact, comme une sorte de petite Arabie, défendu qu'il était par sa fidélité aux traditions ancestrales et par son langage qui ne peut s'apprendre, le voici donc qui s'en va tout d'un coup ! Depuis très peu de saisons, le

⁸ No obstante, después de su infancia en la tierra madre, Ramuntcho buscará su futuro en las Américas, lejos del País Vasco. Sobre la identidad híbrida y el conflicto entre las dos almas del protagonista, véase Apalategi (2013).

tourisme, qui semblait l'ignorer, l'a enfin découvert. Des milliers d'oisifs, de snobs accourus de quatre vents de l'Europe, s'y déversent en troupeau chaque année; alors, pour les accueillir et les rançonner, on multiplie les bâtisses à façade tapageuse, les casinos, les voies ferrées et les fils électriques. D'in vraisemblables *articles de modes* arrivent à pleins wagons pour coiffer les jolies Basquaises de la campagne (Loti, 1992: 181).

Avisa a los urbanistas de la costa lo que se echa en falta en su “pastiche de ville basque : l’empreinte du passé, le mystère et l’indéfinissable calme, la protection latente des vieilles églises et le chant de leurs cloches, tout l’indicible de ce pays, et son âme enfin” (Loti, 1992: 174-175). Considera que los urbanistas que están transformando los pueblos de la costa en ciudades balnearios no se dan cuenta que están destruyendo el encanto de Euskal Herria. Los califica de “demi-barbare” y de “malfaiteurs inconscients”. Loti estima que la ciudad, la modernidad, la vida urbana, el turismo y los cambios que conllevan ponen en peligro el alma y la esencia del país. La introducción de todo lo moderno es, para él, “l’agonie” del pueblo vasco⁹. La ciudad moderna e industrial no es compatible con la imagen del País Vasco que Loti construye en *Ramuntcho*, una imagen inmutable, paralizada en el tiempo. Ironía del destino, el sector turístico se ha alimentado y sigue alimentándose de este imaginario (*cf.* Lagoueyte, 2010) para atraer a los turistas, cuya afluencia masiva en la costa ha tenido una gran influencia sobre el desarrollo urbano del territorio¹⁰. Así, por ejemplo, la burguesía parisina que veraneaba en la costa vasca provocó la invención y el desarrollo de la arquitectura neo-vasca a finales del siglo XIX, basada en la local, pero adaptada al gusto de turistas procedentes de la gran ciudad y en busca de lujo y comodidad¹¹. Es decir, a partir de una arquitectura de origen rural, la burguesía parisina recurre a la singularidad vasca en su proceso de diferenciación social (Bidart, 2001: 12).

⁹ Algo parecido ocurrió en la literatura vasca de aquellos años, en concreto en las novelas de Txomin Agirre, *Kresala* y *Geroa*, donde “el sujeto vasco no se encuentra en el epicentro de su mundo” –como fue el caso en *Peru Abarka* de Mogel–, “sino que se da cuenta de que se ha convertido en ciudadano periférico”. Esta “consciencia de su calidad de periférico” crea en él un “odio hacia la modernidad liberal urbana” y tacha al vasco urbanizado de “mala hierba” que se ha de erradicar. (Apalategi, 2013: 61).

¹⁰ Al otro lado del Bidasoa, el turismo no despegará realmente hasta los años 90 del siglo XX con la construcción del museo Guggenheim (Leizaola, 2002: 436). No obstante, Hegoalde vivió también un cambio radical a finales del siglo XIX y principios del XX: del mismo modo en que la antigua sociedad vasca y el antiguo paisaje rural se transformaron por el turismo en Lapurdi, la industria minera y metalúrgica conllevó un cambio radical en el desarrollo urbano en Bizkaia (Goyhenetche, 2005: 26).

¹¹ Sobre la invención del estilo neo-vasco y su conexión con el desarrollo turístico, véase Bidart (2001: 320-327).

A la hora de evocar el País Vasco en sus obras literarias, muchos escritores franceses se inspiraron en *Ramuntcho* de Pierre Loti. Su imaginario ha determinado la manera de representarlo. Ha sido y sigue siendo un referente (positivo o negativo) para muchos escritores. Algunos lo imitan, otros se oponen a su imaginario e intentan diferenciarse de él. Si, entre principios del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial, se publicaron una quincena de novelas en lengua francesa sobre el País Vasco y sus habitantes (Casenave, 2002: 669), en los últimos años la producción de novelas de esta temática se ha multiplicado.

A continuación nos centraremos en algunas novelas publicadas en el siglo XXI para comprobar cuáles son las imágenes del País Vasco y de la ciudad que se plasman en ellas. ¿Siguen en la línea del romanticismo y de Pierre Loti? ¿O conectan con otros imaginarios que han marcado, en la era de la globalización americana, la construcción discursiva del País Vasco, como el imaginario nihilista de Ernest Hemingway o la relación entre País Vasco y terrorismo (Gabilondo, 2008: 161-166)? Veamos las novelas de dos escritores consagrados: Jean Echenoz, nacido en Orange en 1947 y que vive en París desde 1970, y Marie Darrieussecq, nacida en Bayona en 1969 y que reside también en París. Ambos escritores tienen varias novelas en las que el País Vasco tiene un cierto protagonismo. En el caso de Jean Echenoz, nos centraremos sobre todo en las novelas *Un an* (1997), *Je m'en vais* (Premio Goncourt 1999) y *Ravel* (2006), y en el caso de Marie Darrieussecq en *Le Pays* (2005), *Le Mal de mer* (1999), *Clèves* (2011) y, en menor medida, *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013).

2. Jean Echenoz y el País Vasco como no-lugar y espacio transitorio

En la novela *Un an* de Jean Echenoz, una mujer joven, Victoire, que vive en París, una mañana encuentra a su amigo Félix muerto. Sin acordarse de lo que pasó, decide abandonar de inmediato la capital francesa huyendo hacia el suroeste. Su huida, que durará un año, le lleva al País Vasco. Alquila una casita en San Juan de Luz y encuentra un amante, Gérard. Pero cuando el amante le roba su dinero, Victoire debe dejar la casa, ir a un hotel más barato y comienza un lento descenso hacia la pobreza extrema. Convertida en mendiga, acaba viviendo en la calle, valiéndose de una bici, del autostop y, al final, sin nada, caminando casi al azar, de aventura en aventura, hasta volver a París, a la situación del inicio, donde descubre que su amigo Félix está vivo, pero que Louis-Philippe, quien le había visitado en el País Vasco, estaba muerto.

En la novela *Je m'en vais*, Félix Ferrer, un artista frustrado, reconvertido en galerista, decide abandonar a su mujer y le dice “je m'en vais”, las mismas palabras con las que se cierra la novela, cuando Félix vuelve a visitar el domicilio conyugal, después de un año de vagabundeo, aventuras y desventuras. Se ha ido al polo Norte en busca de un tesoro de arte esquimal. Su asistente en la galería, Louis-Philippe Delahaye finge estar muerto, cambia de identidad (Baumgartner), roba el tesoro de Félix

y huye al País Vasco. Al final, Félix lo descubrirá y lo encontrará en San Sebastián. Las novelas *Un an* y *Je m'en vais* están íntimamente relacionadas: Félix Ferrer y Louis-Philippe Delahaye aparecen en ambas, y en ambas novelas algunos de los protagonistas huyen de París para refugiarse en el País Vasco.

En *Ravel*, a medio camino entra la novela y el relato biográfico, las referencias al País Vasco parecen imponerse por la biografía del protagonista, ya que Maurice Ravel nació en Ciboure. Aunque la novela cuenta solo los últimos diez años de la vida del compositor, cuando ya no vivía en el País Vasco, Echenoz hace volver a su protagonista en varias ocasiones a su tierra natal, en general para relajarse durante las vacaciones, disfrutar de la playa, de los amigos y de los toros.

A primera vista, la imagen que Jean Echenoz construye del territorio parece corresponder a la que aparece en los folletos turísticos: destino vacacional, hoteles, terrenos de golf, playas y surfistas. El lugar por excelencia para alejarse y evadirse de la gran ciudad de París. Pero no es lo que parece ser, así como los personajes no son lo que parecen ser. El autor vacía el espacio y desterritorializa el territorio (Matei, 2012: 38) del mismo modo que deshumaniza a los personajes. Si tenemos en cuenta la geopoética de las novelas geográficas de Echenoz¹², podemos ver, sin embargo, que su imagen parece alejarse del estereotipo turístico o del imaginario imperialista y orientalista del siglo XIX para nutrirse más del imaginario urbano posmoderno que caracteriza su obra literaria.

Victoire en *Un an* y Louis-Philippe Delahaye, alias Baumgartner, en *Je m'en vais*, huyen de París para refugiarse en el País Vasco donde quieren vivir discretamente, en el anonimato. No se instalan definitivamente en el territorio. Solo están de paso, viviendo en espacios transitorios (hoteles, casa alquilada, etc.). Son falsos turistas, falsos viajeros. Viajan al Sur fuera de la temporada turística (Victoire en primavera, Baumgartner en otoño). Delahaye-Baumgartner se comporta como turista visitando museos, iglesias y lugares turísticos, pero lo hace para “tuer le temps” (Echenoz, 1999: 96). Hace un turismo de forma mecánica y marcada por la soledad. Recorre el territorio al azar¹³, sin ver apenas el paisaje, sin aprender nada¹⁴, sin relacionarse. El descubrimiento del territorio se vacía de contenido y de profundidad. “Leur attitude est assez représentative de l'hédonisme superficiel procuré par les loisirs liés au voyage,” observa Christine Jérusalem (s.d., en ligne). El viaje ya no sirve, ya no transforma al personaje como en el *Bildungsroman*. Es solo una huida, una desaparición (Douzou, 2006: 111).

¹² El mismo Jean Echenoz califica sus novelas de “romans géographiques”.

¹³ « [...] il roulera au hasard pendant des heures, regardant à peine le paysage » (Echenoz, 1999: 96); « [...] il passe son temps à rouler au hasard [...] » (Echenoz, 1999: 170)

¹⁴ « [...] les moindres écomusées, curiosités, panoramas et points de vue situés dans le coin inférieur gauche de la carte de France n'ont plus de secrets pour lui » (Echenoz, 1999: 170)

El vacío domina los lugares que transitan. Desde los hoteles, esos lugares de tránsito impersonales, hasta la playa que aparece en *Un an* como “une vaste étendue désaffectée, inutile” (Echenoz, 1997: 23), tan vacío como la playa de San Sebastián en *Je m’en vais*, “elle est absolument seule dans la baie” (Echenoz, 1999: 189) o los puestos fronterizos abandonados, “la douane à présent consiste en casemates désolées et vandalisées” (Echenoz, 1999: 183). Victoire vacía su habitación en la casita que alquila, “elle vida sa chambre de tous les meubles et accessoires” (Echenoz, 1997: 19), una casa situada en una zona periférica de San Juan de Luz, donde no se oye casi ningún ruido: “l’océan était trop éloigné pour qu’on pût l’entendre. Nul écho non plus n’émanait des demeures alentour” (Echenoz, 1997: 20), y donde los jugadores que frecuentan el terreno de golf cercano se reducen a unos “groupes de silhouettes, immobiles ou décomposant leur mouvement” (Echenoz, 1997: 20). Un vacío que caracteriza también París, con sus calles “plus vides encore que le métro” o el Polo Norte a donde viaja Ferrer¹⁵.

El vacío exterior refleja el vacío interior de los personajes, su aburrimiento y su soledad. Apenas se comunican. Durante su estancia en tierras vascas, Baumgartner decide no relacionarse con nadie¹⁶. Cuando Ferrer llega a San Sebastián, deambula “sans autre but particulier qu’un événement de hasard” (Echenoz, 1999: 200). La propietaria que le alquila a Victoire la casa de San Juan de Luz es una mujer divorciada que considera a sí misma como su mejor amiga y solo se siente bien estando sola: “elle avait bien envisagé de se remarier encore mais non, c’est moi qui suis, dit-elle, ma meilleure amie. Elle n’était bien que seule avec elle-même” (Echenoz, 1997: 16). Victoire también intenta vivir “à l’écart”, tal y como le aconseja su amigo parisino Louis-Philippe (Echenoz, 1997: 26), y cuando la “société des hommes” le empieza a

¹⁵ « Lorsque les personnages quittent leur ville pour se rendre à des destinations plus ou moins exotiques (en Inde, en Australie, en Amérique, en Belgique ou en Espagne), ils se retrouvent généralement dans une métropole à tous points semblable à celle qu’ils viennent de quitter. Or, à force de ne fréquenter que des lieux parfaitement aseptisés et anonymes, ils ne font la rencontre d’aucune culture exotique. A l’arctique pas plus que sous les tropiques, ils ne découvrent rien de dépaysant car ils n’ont aucun contact direct avec l’espace étranger qui les entoure » (Horvath, 2003: 347-355). Alexandru Matei (2012: 39-60), sin embargo, observa en Echenoz una diferencia entre el tratamiento del París histórico y el de los otros espacios urbanos. Según él, París representa la ciudad tradicional, un espacio inscrito en la historia y un lugar identitario de donde salen y a donde vuelven la mayoría de los personajes, frente a las ciudades modernas que ya no son ciudades sino espacios urbanos convertidos en no-lugares por donde los personajes circulan sin encontrar su lugar.

¹⁶ « Baumgartner, qui va chercher apparemment la discrétion, qui semblera vouloir passer inaperçu, prendra soin de ne parler qu’avec le moins de monde possible mais, ne serait-ce que pour ne pas perdre l’usage de la parole, il continuera d’appeler chaque soir sa femme et le Flétan tous les quatre ou cinq jours. Mais à part ça, que ce soit au Clos Zéphyr (Bayonne), à la résidence des Meulières (près d’Anglet) ou à l’hôtel Albizzia (banlieue de Saint-Jean-de-Luz), jamais il n’approchera personne » (Echenoz, 1999: 97).

faltar y se relaciona con el joven Gérard, la historia acaba mal (el amante le roba). Si Baumgartner sigue comunicándose por teléfono con su mujer en París, lo hace para “ne pas perdre l’usage de la parole” (Echenoz, 1999: 97). Si tanto Baumgartner como Victoire leen en un primer momento la prensa para tener noticias de París, poco a poco lo van dejando.

El vacío caracteriza también el *Boléro* de Ravel. La idea de la composición musical surgió, según el narrador de la novela *Ravel* de Echenoz, cuando el compositor veraneaba en San Juan de Luz. Entre dos baños en el mar, se le ocurrió a Ravel repetir varias veces la misma música: “Il pourrait par exemple essayer de la répéter plusieurs fois mais sans la développer, juste en faisant monter l’orchestre et le graduer au mieux tant qu’il pourrait” (Echenoz, 2006: 76). El resultado será una obra que le recuerda a las fábricas donde se trabaja en cadena: “Voilà : il est en train de composer quelque chose qui relève du travail à la chaîne” (Echenoz, 2006: 78), una obra que calificará de “vide de musique”, “une chose qui s’autodétruit, une partition sans musique” (Echenoz, 2006: 80 y 79).

Marcado por el vacío y la soledad, lugar de transitoriedad y de anonimato, el País Vasco se presenta en Echenoz como una especie de no-lugar (Marc Augé, 1992), un no-lugar sin identidad, donde los encuentros son excepcionales y los personajes se van disolviendo, así como las fronteras, reales y metafóricas. En *Un an*, la frontera entre Francia y España no es más que un *pointillé* (Echenoz, 2006: 29), y en *Je m’en vais*, los puestos fronterizos de Behobia ya no funcionan y la zona fronteriza está en ruinas (Echenoz, 2006: 183-184). Del mismo modo, las fronteras entre ser y no ser, entre vida y muerte se van disolviendo. Delahaye es un muerto vivo o un vivo muerto, según se mire. Victoire se va perdiendo: “Si nous ne nous perdions pas, nous serions perdus”, como las bolas de golf perdidas que va recogiendo (Echenoz, 1997: 32). Su identidad se va disolviendo según vaya cayendo en la pobreza y deja de reconocerse a sí misma. Cuando Baumgartner cruza la frontera, se siente “devenir quelqu’un d’autre, ou plutôt le même et l’autre” (Echenoz, 1999: 185), y cuando Ferrer deambula por San Sebastián, considera la ciudad como demasiado grande y a la vez demasiado pequeña, donde nunca se sabe seguro de estar donde se está, sabiéndolo demasiado bien: “[...] cette ville trop grande en même temps que trop petite, où l’on n’était jamais sûr d’être où l’on était tout en ne le sachant que trop” (Echenoz, 1999: 200). Por mucho que se puedan identificar ciertos lugares y territorios, son siempre no-lugares y espacios transitorios que disuelven y ponen en crisis la noción de territorio (Lévy, 2014: 202). Las novelas de Echenoz afirman el malestar del hombre en el espacio que ocupa: “C’est l’une des dimensions de la crise du territoire, et la plus évidente. Le sens que l’on donnait à la terre et à l’histoire a perdu de sa valeur, et cette crise du territoire a été fortement ressentie dans la période postmoderne” (Lévy, 2014: 203).

3. Marie Darrieussecq o reflexiones postmodernas en territorio liminal

En *Le mal de mer* (1999), una novela de Marie Darrieussecq, la protagonista huye también de la ciudad, de París al País Vasco, y, como en las novelas de Jean Echenoz, la huida no tiene nada que ver con el *spleen* y la búsqueda de exotismo de los viajeros románticos. En *Le mal de mer*, encontramos una geopoética muy parecida a la de Echenoz. Una joven madre decide un día abandonar París con su hija pequeña para ir al borde del mar en el País Vasco, en la ciudad de Biarritz (no lo dice explícitamente, pero algunos detalles lo sugieren claramente). Como en *Un an* y *Je m'en vais*, la protagonista abandona sin avisar a sus seres queridos. Según la autora, la madre no va a ninguna parte. Simplemente huye. Su marido que no entiende la razón de su huida, contrata a un detective para poder recuperar a su hija. Una vez el objetivo cumplido, la madre abandona todo, su hija, su identidad, su lengua materna, y coge un vuelo a Australia.

De nuevo, el País Vasco cumple la función de no-lugar o de zona liminal, un espacio de transición. Gran parte de la novela transcurre al borde del mar, entre el mar y la ciudad de Biarritz, y las últimas páginas se desarrollan en un aeropuerto, el no-lugar por excelencia, donde piensa en su antigua vida y la nueva vida que le espera al otro lado del mundo, asumiendo a través del inglés una especie de identidad intermedia, sin especificar (Duffy, 2009: 914): “Quand elle n’a pas à montrer son passeport, on la prend pour une étrangère; ni anglaise à cause de l’accent, ni d’ici, forcément” (Darrieussecq, 1999: 124). Entre la llegada al País Vasco y la salida, las vidas de tres generaciones (la madre, su hija y la abuela) habrán cambiado radicalmente. La abuela parece haber fallecido, pues la caída del acantilado que podía ver desde su apartamento simbolizaba su muerte. La madre ha abandonado su casa, su marido y, al final, su hija. La hija descubre por primera vez el mar y aprende a nadar. La ambigüedad marca la narración de la novela. El uso del estilo indirecto libre borra a menudo las diferentes posiciones narrativas y no siempre se llega a identificar quién está hablando o pensando (Rye, 2005: 7-8). Jugando con las palabras homófonas ‘mer/mère’ (mar/madre), el título en francés refuerza la sensación de ambigüedad. “Le mal de mer/mère” podría ser, tal y como apunta Gill Rye, el sufrimiento de la madre o bien el sufrimiento causado por la madre. Al ofrecer poca información sobre las causas y los motivos del viaje, el lector queda sumergido en la duda y no es capaz de juzgar a la madre. Las fronteras entre los diferentes sentidos y perspectivas se borran, del mismo modo en que los personajes sufren la disolución de su ser, al borde del mar, esa zona liminal donde el mar interactúa con la tierra y la ciudad, ese mar que abraza a todos los personajes, que pone de manifiesto su aislamiento en la sociedad y connota la pérdida de una unidad original (O’Beirne, 2006: 392)¹⁷. Como en

¹⁷ Sobre el mar en *Le Mal de mer*, Emer O’Beirne (2006: 398) observa lo siguiente: “Here, as throughout Darrieussecq’s work, nature acts as an impassive foil to humans’ estrangement from one another:

las novelas de Echenoz, los personajes recorren el País Vasco y sus espacios urbanos sin descubrirlos, sin entrar en contacto ni familiarizarse con ellos, solitarios. En vez de disfrutar de la bonita vista sobre el mar que le ofrece su apartamento, la abuela ve documentales de naturaleza en la tele. No coincidirá con la madre y la nieta a pesar de estar alojada en la misma ciudad. Los espacios que habitan no tienen identidad, ni están vinculados con ninguna comunidad. El apartamento donde se aloja la madre con su hija es tan impersonal como la casita donde se instala Victoire en *Un an*.

Publicada en 2005, la novela *Le Pays* transcurre también en tierras vascas, aunque no se nombra explícitamente. Es la historia de una escritora llamada Marie Rivière que decide abandonar París y volver a su país de origen llamado “le Pays Yuoangui”, cuyos rasgos corresponden claramente al País Vasco¹⁸, pero en un tiempo futuro, cuando ya es un país independiente. Contrariamente a *Le mal de mer* y a las novelas de Echenoz, esta vez la protagonista no huye de forma repentina, sin avisar y dejando a una persona querida. Marie, embarazada, prepara el viaje y lo realiza en compañía de su marido, Diego, y de su hijo, Tiot, que le acompañarán en el viaje. Además, no viaja como turista, ya que vuelve a su país de origen con la intención de permanecer allí un tiempo bastante largo, al menos lo que dura el embarazo, que coincide con el tiempo de la novela. Además, quiere integrarse, volver a familiarizarse con la cultura y volver a aprender el idioma de su tierra natal. La llegada al “país” no solo coincide con el inicio del embarazo, sino también con el inicio de la redacción de una nueva novela, que se titula precisamente *Le Pays* y que terminará con el final del embarazo.

La historia empieza en París, con una clara oposición entre la gran ciudad y “le Pays”. Marie quiere volver a su país de origen, porque ya no se siente a gusto en París. Adoraba París. En la capital francesa, como en todas las grandes ciudades, uno se siente inmediatamente del lugar, según Marie. Sin embargo, algo le falta. Solo ve suelo en la ciudad, no hay tierra donde enraizarse en profundidad y, si hay tierra, es una tierra tan batida y rebatida como la de un campo de tenis o de una estación (Darrieussecq, 2005: 40). Dice que los ratos que ha pasado en las plazas, donde se solía sentar en un banco mientras Tiot jugaba en los columpios, los recordará como “viñetas de la depresión” (Darrieussecq, 2005: 39). A pesar de haberlo intentado y deseado, a pesar de haber vivido durante muchos años en París sin pensar en su tierra natal (Darrieussecq, 2005: 43), y sumergida en una “vision française du monde”

the deliberate confusion of the *elles* of mother, daughter, grandmother, and sea in a single pronoun that evokes the vast embrace of the ocean, along with the rather Durassian *mer/mère* homophony, point up the lost generational continuity within this female line”.

¹⁸ Varios indicios sugieren claramente que se trata del País Vasco, tierra natal de Marie Darrieussecq: el país está pegado a la frontera española, entre mar y tierra (Darrieussecq, 2005: 17), las palabras en la vieja lengua youangui que se reproducen corresponden a palabras en euskera (Darrieussecq, 2005: 244), la madre se llama Miren Zabala, etc.

(Darrieussecq, 2005: 113), no ha logrado sentirse a gusto en París. “Elle avait eu, à Paris, le sentiment de l’exil” (Darrieussecq, 2005: 77). Quiere buscar una solución a su crisis existencial y la busca volviendo a su país, un país que también sufre y ha sufrido, un país llamado “Pays Yuoangui”.

El recién creado país fronterizo, “le Pays Yuoangui”, se presenta como un territorio liminal, tal y como sugiere su nombre: “Pays Yuoangui, pays sans nom, le pays avec adjectif comme il y a un pays dogon et un pays masaï. A la lettre P ou la lettre Y, dans l’hésitation de ce qui prime, le nom ou l’adjectif, le générique ou le particulier” (Darrieussecq, 2005: 91). Es una nación nueva en un estado de transición que está todavía (re)construyendo su identidad, aprendiendo de su pasado con la mirada puesta en el futuro. Del mismo modo, la protagonista es liminal (Duffy, 2009: 917). Atraviesa también una fase de transición, un proceso de reconstrucción. Vuelve a su país en busca de su origen y de su identidad, vuelve a conectar con el pasado, y aprende de nuevo la cultura y la lengua, para empezar una nueva fase. El embarazo y la gestación de un nuevo libro refuerzan aún más la dimensión liminal. La novela narra por lo tanto el esfuerzo y el empeño que Marie pone para atravesar esa fase de transición, ofreciendo una reflexión sobre la identidad, una identidad dividida, esquizofrénica, atrapada en el intersticio entre dos culturas, entre la ciudad de París (centro) y el “país” (periferia), entre el pasado y el presente, entre la muerte y lo no nacido, entre el yo cotidiano y el escritor dominado por fuerzas que están fuera de su control (Duffy, 2009: 919). El desdoblamiento que sufre la protagonista, por ejemplo, le hace pensar en su país cuando está en París y en París cuando está en el país yuoangui (Darrieussecq, 2005: 222).

Según observa Ur Apalategi, “el éxito de la reconstrucción personal de Marie Rivière depende directamente del éxito de la reconstrucción que hace del «Pays yuoangui» en la novela que está escribiendo, titulada *Le Pays*” (Apalategi, 2015: 189). Y añade: “Lo que está en juego es la reconstrucción de una identidad personal mutilada –se trata de curar una herida narcisista– a través de la reconstrucción ficcional del *pays*”. En un primer momento, parece ser que la protagonista vuelve al país en busca de una tierra-madre, tal y como lo sugieren los temas de la maternidad y el reencuentro con su madre y con su abuela, y con la intención de volver a conectar con sus raíces. Pero, en realidad, “el verdadero problema de Marion no es que echa de menos su país, sino que su país –“un país dividido en trozos” (contraportada)– sufre o ha sufrido, subraya Ur Apalategi, añadiendo que por consiguiente, “su reconstrucción identitaria personal no puede llevarse a cabo exitosamente sin previo arreglo del problema que afecta al propio país” (Apalategi, 2015: 194). Y el arreglo del problema pasa por la independencia. De ahí que el País Vasco imaginado por Darrieussecq sea un País Vasco independiente. La llegada de Marie Rivière se produce después de que el país yuoangui haya logrado su independencia tras muchos años de lucha por la libertad: “La nación yuoangui se lame las heridas del pasado y la protagonista aprove-

cha la dignidad recuperada de su país para curar su propia herida identitaria” (Apalategi, 2015: 196) Ahora que el país disfruta de la independencia, lo percibe de forma muy diferente de cuando era pequeña. Durante su niñez, le resultaba más difícil identificarse con las señas de identidad de un país que no se reconocía, de un país que era el reino del vacío: “[...] ce pays était le royaume du vide [...] un rivage lointain dont je m’étais enfuie, débarquant à Paris comme sur une autre planète, recommençant une autre vie –commençant ma vie” (Darrieussecq, 2005: 90). Cuando los yuoanguí luchaban por su libertad y su supervivencia, no era tan fácil identificarse con ellos, con una “famille de singes, la famille yuoanguie, la famille indigène” (Darrieussecq, 2005: 92). Hoy, sin embargo, es más fácil. Ve que la “vieille langue est vivante”, que no la usan solo militantes o cantantes folklóricos, que se ha convertido en algo útil, en una “dame respectable. Une dame qui ne s’énervait plus” (Darrieussecq, 2005: 111-112)¹⁹. El himno que la gente cantaba con el puño alzado ya no le da miedo, incluso le resulta “gentiment ridicule, comme tous les hymnes des pays en paix” (Darrieussecq, 2005: 42). Como observa Ur Apalategi (2015: 197), “la normalidad recuperada de la nación yuoanguí supone un verdadero alivio identitario para la protagonista”. El cambio de su país de origen se refleja también en los paisajes: “Elle était rentrée au pays mais elle avait beau l’arpenter, user semelles et pneus contre sa croûte et dans ses sables, tout lui échappait. Le pays n’était pas le pays du souvenir. Tout était semblable et tout était différent, les temps ne se juxtaposaient pas, les paysages laissaient du jeu” (Darrieussecq, 2005: 76).

Ahora bien, a pesar de que tenga “grandes villes”, el país yuoanguí le parece a la protagonista una “urbanisation sans ville” (Darrieussecq, 2005: 119). La nostalgia de París²⁰ no tardará en manifestarse, una nostalgia que se debe sobre todo a su otra identidad, su identidad literaria, su identidad de escritora. No solo se fue a París por “la vergüenza identitaria de la que sufría” (Apalategi, 2015: 199), sino también para buscar su libertad de escritora. En París, pensaba poder convertirse en ciudadana de la República de las Letras, en una escritora universal que se olvida de su origen nacional-político: “Le cliché sur mon métier voulait que les écrivains soient seuls” (Darrieussecq, 2005: 124). Al volver a su pueblo y participar allí en la construcción na-

¹⁹ « La vieille langue est vivante. Elle ne sort pas tout armée de la bouche d’une institutrice militante. Elle n’est pas articulée par un chanteur folklorique. [...] Elle n’est ni le conservatoire du pays, ni le reliquaire des familles. Elle passe négligemment d’une bouche à l’autre. [...] La langue est utile. [...] La langue est dans le café, dans la ville, dans le pays. [...] Depuis l’Indépendance, elle prenait la légitimité d’une fiancée enfin mariée, comme si le sol l’avait épousée en justes noces, avec enfants à naître dotés d’un nom et de papiers. Une dame respectable. Une dame qui ne s’énervait plus » (Darrieussecq, 2005: 111-112).

²⁰ La urbanización sin ciudad en Darrieussecq recuerda los espacios urbanos en las novelas de Echenoz, tal y como los analiza Alexandru Matei (2012), y en ambos novelistas, los protagonistas sufren la nostalgia de París.

cional y también en la vida literaria, se enfrenta a otro conflicto, la identidad literaria²¹. Por un lado está la escritora internacional que vive en París, que se mantiene alejada de lo político y que se dedica exclusivamente al mundo de las Letras, y, por otro lado, está la escritora de un sistema literario pequeño, minorizado y “periférico”. Marie se sentirá atraída por la literatura de su tierra natal, pero no terminará de convencerle. El pequeño país contrasta con sus aspiraciones literarias: “Elle se voulait un écrivain européen – on n’allait pas la réduire à un petit pays ?” (Darrieussecq, 2005: 124). No quiere verse encerrada en el pequeño país. Cuando se encuentra en la cima de La Glyphe (que se parece a La Rhune) y observa el país desde lo alto, su cuerpo vive le paisaje local mientras su mente le lleva a pensar en otros espacios: “Océan à l’ouest, forêt au Nord, montagnes à l’est et Sud jaune. Une très petite Chine. Une grande île Lofoten” (Darrieussecq, 2005: 49). Comparando China, un archipiélago noruego y el País youanguí, Marie Rivière traslada la experiencia de lo local a un espacio global más amplio, al reflejar “her search for a cosmopolitan identity that does not reduce her work to the regional or even the national” (Posthumus, 2013: 108).

La protagonista no quiere renunciar a la lengua francesa, pues considera que el francés literario sigue siendo “une arme géostratégique”, con un pasado “prestigieux sur les campus et dans les bibliothèques” (Darrieussecq, 2005: 114). Al final, como escritora, echa de menos la ciudad de París – “[...] la nostalgie de Paris me coupait en deux” (Darrieussecq, 2005: 222)– y un sentimiento de nostalgia le invade, pensando en los teatros, cines, museos y conciertos de la capital francesa (Darrieussecq, 2005: 221). Aunque no comparta el imperialismo de la identidad cultural francesa, no quiere renunciar a la lengua francesa, prefiere la universalidad literaria por encima de la vieja lengua. Para salvaguardar su carrera de escritora, quiere quedarse en la República de las Letras. Por esa razón, como bien observa Ur Apalategi, el país de la novela lleva un nombre inventado, “un lugar con valor potencialmente universal” (Apalategi, 2015: 201). Y añade: “Inventando el adjetivo *yuoanguí*, Marie Darrieussecq repite el gesto creador y la jugada estratégica desperiferizante/universalizante de Faulkner con Yoknapatawpha, de García Marquez con Macondo y de Atxaga con Obaba” (Apalategi, 2015: 201). Ocurre en Marie Darrieussecq lo que se ha observado en la obra de Bernardo Atxaga: “Se trata, en la ausencia de una ciudad vasca, de mirar con ojos estéticamente e ideológicamente urbanos al paisaje natural vasco –al mundo rural–, denunciando al mismo tiempo su carácter cerrado, endogámico, an-

²¹ Ese conflicto, esa esquizofrenia, se queda reflejado en la escritura: en los párrafos en primera persona, “Darrieussecq parece identificarse con el relato del retorno al país y de la curación de la herida narcisista cultural de la protagonista”, en los párrafos en tercera persona, en cambio, habla “la autora parisina de renombre internacional que prefiere mantenerse a distancia prudencial de lo relatado, para no perder su estatus de escritora autonomizada de lo nacional” (Apalategi, 2015: 199).

tiuniversalista, al fin y al cabo antiliterario, en un tono trágico” (Apalategi, 2006: 103).

Marie Darrieussecq recurre a la misma estrategia en su novela *Clèves* (2011), cuyo título es el nombre inventado de un pueblo situado en el País Vasco, que no se nombra, pero que el lector se imagina fácilmente a través de varios elementos y referencias (personajes con nombres vascos, los Pirineos, Burdeos, el mar). Además, el título conecta también con la literatura universal. La novela es como una especie de reescritura²² paródica de un clásico de la literatura francesa, en concreto *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, aunque traslada la historia al siglo XX y a un pueblo del País Vasco. De hecho, la novela de Darrieussecq es el relato de una joven llamada Solange, de los años 1980, que va descubriendo la sexualidad. Retrata la experiencia de la pubertad desde el punto de vista de una chica. Una vez más, el personaje protagonista se encuentra en un estado de liminalidad, atraviesa una fase de transición, pasando de la infancia a la adolescencia²³. La transición se produce y se manifiesta también en el paisaje urbano. El pueblo de Clèves se convierte en una ciudad: “Ça doit être le village, qui a changé. Qui est devenu une ville” (Darrieussecq, 2011: 278). Y añade: “Clèves a franchi le cap des 2500 habitants: la différence entre village et ville. On habite en ville, désormais” (Darrieussecq, 2011: 311). Se trata de una ciudad pequeña, demasiado pequeña, ya que al final soñará con cruzar en compañía de su amigo el océano e irse a Nueva York, Los Ángeles o Hawai, lo que ocurrirá en la próxima novela, *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013), que es una continuación de *Clèves*. En esta nueva novela, Solange trabaja como actriz en Estados Unidos y se enamora de un chico de origen africano. Ella, nacida en el País Vasco, “tout blanc, tout catholique,” y él, nacido en un pequeño pueblo de África, ambos vienen de dos lugares geográficos distintos, se ven el uno al otro de forma exótica: “Les Basques sont les Africains de l’Europe” (Darrieussecq, 2013: 112) y han logrado “une ascension sociale”, destaca Marie Darrieussecq en una entrevista (Blondeau, 2014: en ligne), un ascenso social que no se produce en su pequeño pueblo, sino en la gran ciudad²⁴. En estas dos últimas novelas, una vez más, mantiene el contraste entre el pequeño País Vasco, donde atraviesa una fase de transición, de la infancia a la adolescencia, y la gran ciudad (París, las ciudades de Estados Unidos), donde llega a la plenitud como escritora (*Le Pays*), mujer (*Clèves*) y actriz (*Il faut beaucoup aimer les hommes*). La hui-

²² Para un análisis de la intertextualidad y de las diferencias y similitudes entre la novela de Darrieussecq y la de Madame de Lafayette, véase Rolla (2012).

²³ El País Vasco como territorio de iniciación a la sexualidad podría hacer pensar en la imagen que Ernest Hemingway construyó de ello y de los Sanfermines.

²⁴ Las referencias en esta última novela se limitan principalmente a dos. Por un lado, estando en la playa de Malibú recuerda su infancia en las playas del País Vasco. Esta vez sí lo nombra explícitamente (Darrieussecq, 2013: 131), y, por otro lado, hace una visita a su familia en Clèves con ocasión de las Navidades (Darrieussecq, 2013: 274).

da de Solange a los Estados Unidos recuerda en cierta manera a la huida a Estados Unidos de Ramuntcho, que rechaza “el complejo de Edipo que siente hacia la madre tierra (tanto hacia su madre como hacia la joven Gaxuxa)” (Apalategi, 2013: 63). En ambos casos, el Nuevo Mundo se presenta “como símbolo de exilio necesario de la infancia –de la madre– para acceder a la edad adulta, para llegar a la mujer, a la amante” (García, 2003: 35) o al amante, en el caso de Solange.

A través de Jean Echenoz y Marie Darrieussecq, hemos podido ver algunos ejemplos emblemáticos de la literatura francesa contemporánea y una imagen del País Vasco que se ha alejado mucho del imperialismo europeo y del orientalismo de autores como Pierre Loti o de las representaciones difundidas a través de la globalización americana, por ejemplo, Ernest Hemingway. De Pierre Loti a Jean Echenoz, de un extremo al otro, de una imagen inmutable y exótica del País Vasco a la de un territorio donde el sujeto se disuelve, un espacio urbano, un no-lugar tan no-lugar como la *banlieue* de París. Y a caballo entre los dos, *Le Pays* de Marie Darrieussecq, que combina unas descripciones que parecen rendir un homenaje implícito a Pierre Loti²⁵ con unas reflexiones postmodernas sobre la identidad y la ciudad, dando lugar a una novela que convierte el País Vasco en el tema literario de una escritora cosmopolita, ciudadana de la capital literaria de la República de las Letras, y que renueva de forma original el subgénero de la novela de tema vasco, sacándolo del “esquema ideológico y estético paralizador” (Apalategi, 2015: 202) en el que lo había encerrado Loti. No obstante, tanto en Echenoz como en Darrieussecq, se mantiene un claro e importante contraste entre la ciudad de París y el País Vasco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APALATEGI, Ur (2006): “Ciudades y cambios de personalidad”. *Cuadernos de Alzate. Revista vasca de la cultura y las ideas*, 35, 101-119.
- APALATEGI, Ur (2013): “La evolución romanesca del sujeto vasco: negociaciones literario-ideológicas entre la estrategia de diferenciación y el deseo de homologación”. *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 56-77. Disponible en: http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-ur-apalategi-es.pdf.
- APALATEGI, Ur (2015): “Yuoangui, el país perdido de Marie Darrieussecq. Sobre la novela como terapia identitaria”, in: Iratxe Esparza Martín y José Manuel Lopez Gaseni (eds.), *La identidad en la literatura vasca contemporánea*. Berna, Peter Lang, 179-204.

²⁵ « [...] Le Pays contiene muchas páginas de descripción climática-topográfica que rinden un homenaje implícito al talento del autor francés. Es como si la emblemática novela de Loti fuera un regalo envenenado que mientras otorgaba una existencia literaria universal a *lo vasco* lo encerró en un esquema ideológico y estético paralizador » (Apalategi, 2015: 202)

- AUGÉ, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- BELLER, Manfred & Joep LEERSSEN [eds.] (2007): *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi.
- BERNARD-RABADI, Isabelle (2010): “La ville, espace privilégié du romanesque de Jean Echenoz”. *Dirasat, Human and Social Sciences*, 37 (1), 260-278.
- BIDART, Pierre (2001): *La singularité basque. Généalogie et usages*. Paris, Presses Universitaires de France.
- BILBAO, Jon (1950): “Pierre Loti y el País Vasco”. *Gernika*, 11, 64-67.
- BLONDEAU, Nicolas (2014): “J’ai voulu décrire l’intensité d’une passion amoureuse”. Entrevista con Marie Darrieussecq. *Le bien public*. Disponible en: <http://www.bienpublic.com/loisirs/2014/01/26/j-ai-voulu-decrire-l-intensite-d-une-passion-amoureuse>.
- CASENAVE, Jon (2002): “Egun frantsesez idazten duten euskal herritar idazleen panorama”. *XV Congreso de Estudios Vascos: Euskal zientzia eta kultura, eta sare telematikoak = Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas*. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 667-673.
- CASENAVE, Jean (2002): “La réception de *Ramuntcho* au Pays basque (1897-1925)”. *Les Carnets de l'exotisme* (nouvelle série), 3, 101-121.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1999): *Le Mal de mer*. Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2005): *Le Pays*. Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2011): *Clèves*. Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2013): *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris, P.O.L.
- DOUZOU, Catherine (2006): “Le retour du réel dans l’espace de Jean Echenoz”, in Christine Jérusalem & Jean-Bernard Vray (eds.), *Jean Echenoz: “une tentative modeste de description du monde”*. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 101-112.
- DUFFY, Jean H. (2009): “Liminality and Fantasy in Marie Darrieussecq, Marie NDiaye and Marie Redonnet”. *Modern Language Notes [French issue]*, 124 (4), 901-928.
- ECHENOZ, Jean (1997): *Un an*. Paris, Les éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1999): *Je m’en vais*. Paris, Les éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (2006): *Ravel*. Paris, Les éditions de Minuit.
- GABILONDO, Joseba (2008): “Imagining Basques: Dual Otherness from European Imperialism to American Globalization”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 2, 145-173.
- GARCÍA, Violeta (2003): “Loti o la fabulación del yo”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 18, 21-36.
- GOYHENETCHE, Manex (2005): *Histoire générale du Pays basque. Le XIX^e siècle: 1804-1914*. Bayona y Donostia, Elkar, tomo V.
- HORVATH, Christina (2003): “Le langage de la ville: L’intertextualité urbaine dans le roman postmoderne”, in Yves Clavaron & Bertrand Dieterle (eds.), *La Mémoire des villes / The Memory of Cities*. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 347-355.

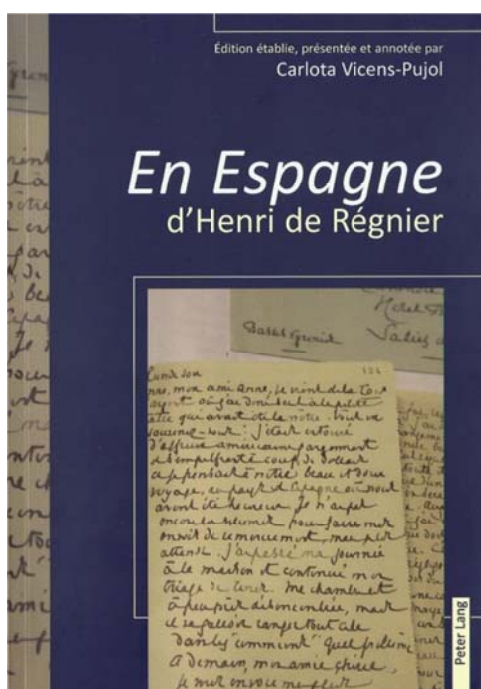
- JÉRUSALEM, Christine (s.d.): "Géographies de Jean Echenoz". *Remue.net*. Disponible en: <http://remue.net/spip.php?article3126>.
- LAGOUEYTE, Cendrine (2010): *Usage des motifs culturels dans la construction de l'image(rie) touristique. 'Ongi Etorri. Bienvenue au Pays basque'*. Tesis doctoral dirigida por Pierre Bidart. Burdeos, Université Victor Segalen Bordeaux 2.
- LEIZAOLA, Aitzapea (2002): "Le Pays Basque au regard des autres. De Ramuntcho au Guggenheim". *Ethnologie française*, XXXII (3), 429-438.
- LÉVY, Clément (2014): *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LOTI, Pierre (1990): *Ramuntcho*, Paris, Gallimard.
- LOTI, Pierre (1992): *Le Pays Basque. Récits et impressions de l'Euskal-Herria*. Burdeos, Aubéron.
- MATEI, Alexandru (2012): *Jean Echenoz et la distance intérieure*. Paris, L'Harmattan.
- O'BEIRNE, Emer (2006): "Navigating *Non-Lieux* in Contemporary Fiction: Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz and Augé". *Modern Language Review*, 101, 388-401.
- PIERRE, Thomas (2010): *Controverses institutionnelles en Pays Basque de France. Usages politiques et déconstructions des préjugés socioculturels*. Paris, L'Harmattan.
- POSTHUMUS, Stéphanie (2013): "Writing the Land/scape: Marie Darrieussecq's *Le Pays*". *French Literature Series*, 39 (1), 103-117.
- ROLLA, Chiara (2012): "Clèves de Marie Darrieussecq: parcours de lecture et tentative(s) de définition(s)". *Cahiers de Narratologie*, 23. Disponible en: <http://narratologie.revues.org/6630>.
- RUBIO POBES, Coro (2008): "Basque identity and travel accounts in the 19th century: the French Travellers' Gaze". *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 2, 103-118.
- RYE, Gill (2005): "In Uncertain Terms: Mothering without Guilt in Marie Darrieussecq's *Le Mal de mer* and Christine Angot's *Léonore, toujours*". *L'Esprit Créateur*, 45 (1), 5-15.

Chroniques des voyages d'Henri de Régnier en Espagne*

Lidia Anoll

Universitat de Barcelona

lidiaanoll@yahoo.es



À cheval entre le Parnasse et le Symbolisme, le nom d'Henri de Régnier se trouve bien souvent à côté des grands parnassiens – José Maria de Hérédia, Leconte de Lisle – ou de ceux qui, comme Maeterlinck, se sont exercés à faire comprendre la nature et la portée du symbole en littérature. Sans oublier, bien entendu, Mallarmé, pour qui Régnier sentait une profonde admiration. Pourtant Régnier fait partie de ces auteurs dont tout le monde connaît le nom mais dont on ignore, bien souvent, la grande production littéraire¹. C'est pourquoi nous devons nous congratuler de l'heureuse initiative de Carlota Vicens-Pujol de recompiler les chroniques (récits, pensées, perceptions... ?) de ses voyages en Espagne, qui se sont déroulés entre 1930-1932, en en établissant une édition notée et documentée de façon rigoureuse et intelligente. Rien d'étonnant à cela pour ceux qui connaissent l'auteure de cette édition et sa fascination pour la littérature de voyages ainsi que ses travaux de recherche sur ce domaine-là.

*Au sujet du livre de Carlota Vicens-Pujol, « *En Espagne* » d'Henri de Régnier (Berne, Peter Lang, 2017 ; 196 p. ; ISBN: 978-30-3432-768-8).

¹ C'était pourtant bien avant qu'il ne visite l'Espagne que deux de ses romans se trouvaient déjà en librairie, chez-nous, en traduction : en 1921, Viuda de P. Pérez, de Madrid, éditait *La ilusión de heroísmo de Tito Bassi* (*Illusion héroïque de Tito Bassi*), en traduction de Tomás Borrás ; Biblioteca Nueva, de Madrid, sortait, en 1923, *Una boda por amor* (*Mariage de minuit*) en traduction de J. Pérez Bojart. Ce ne serait qu'en 1937, qu'il nous parviendrait la première traduction catalane d'un de ses romans : *Els amants singulars* (*Les amants singulars*) de F. Pineda i Verdaguer, éditée par Edicions de la Rosa dels Vents, de Barcelone. De nos jours, Cabaret Voltaire a fait deux éditions (2009, 2011) de *La Albana : Vida veneciana* en traduction de Juan José Delgado Gelabert illustrée par de belles photographies de Mariano Fortuny Madrazo.

Les chroniques de 1930 que l'on trouve *En Espagne* d'Henri de Régnier avaient été publiées dans *La Revue des Deux Mondes* par l'auteur lui-même. La partie inédite répond aux récits du voyage de 1932. La singularité du travail de Carlota Vicens-Pujol réside dans le fait que c'est la première fois qu'on travaille à l'établissement d'une édition critique de ces chroniques pour les présenter sous forme de livre. La rigueur, l'orthodoxie d'un travail de ce genre se laissent voir depuis son index. Une préface de Patrick Besnier, suivie d'une introduction de l'auteure, en cinq parties – « Un voyage si longtemps différé », « Autour d'Henri de Régnier, voyageur », « L'Espagne, si proche, si loin », « Sur quelques lettres manuscrites et les préparatifs du voyage » et « Pour la présente édition » – précède l'établissement des textes. Viennent après les récits de Régnier qui constituent le noyau d'*En Espagne* suivis des « Annexes » et d'un « Index de noms propres ».

Patrick Besnier, professeur de lettres à l'Université de Rennes, grand connaisseur de Régnier, préface le travail de Vicens-Pujol en fournissant de nombreux renseignements sur la vie et l'œuvre de Régnier, – ce qui ne serait pas tellement indispensable vu l'introduction qui suit sa préface –, après avoir passé brièvement sur l'importance de l'édition et la bonne idée de rassembler ces écrits de voyage « dont la plus grande partie avaient été publiés par [ses propres soins] dans la *Revue des Deux Mondes* ». L'objection qu'il fait au travail – « ce n'est cependant pas un texte abouti », il y manque « essentiellement le passage des années qui a permis à l'écrivain de faire mûrir ses précédents livres de voyage pendant près de trente ans aussi bien dans le cas de *L'Altana* que pour les *Escales en Méditerranée* auxquelles il a donné une forme personnelle. [...] (p. 9) » – peut être juste, si l'on veut, mais nous voudrions voir là une remarque, une invitation, fort louable, à continuer une recherche qui pourrait faire l'objet d'une thèse doctorale plutôt qu'un reproche. Mais le travail qui nous a été soumis ne prétendait que recompiler des textes et en établir l'édition critique, et cela a été fait convenablement.

Les cinq parties qui constituent l'introduction à l'édition critique me semblent fort réussies. L'auteure s'y montre, en toute simplicité, une grande connaisseuse d'Henri de Régnier. Une petite partie – la première – reprend les mots d'André Rousseau lors de la parution d'*Escales de la Méditerranée*, pour montrer l'importance du rêve dans la vie de Régnier : « À travers ma mémoire je naviguerai selon ma fantaisie. » Là réside, probablement, cette sorte de paresse (était-ce de la peur ?) qui le pousse à différer son voyage en Espagne. Dans la deuxième partie, après avoir précisé que seul le troisième des récits de voyage avait été inédit jusqu'à présent, elle y montre l'écrivain dans son temps, ses contacts, ses goûts, ses adhésions... et ce naturel qui l'éloignait du goût du temps. Dans l'effervescence de ce début de siècle, au-delà des écoles et des étiquettes, « tout esprit créateur semblait bien y trouver une place ». Cependant, Carlota Vicens-Pujol regrette que l'on n'ait pas su donner à un écrivain comme Régnier, qui nous a légué de si magnifiques impressions de voyage, une place parmi les écrivains voyageurs du XXe siècle. Dans « L'Espagne, si proche, si loin... » elle présente l'itinéraire de sa recherche et les caractéristiques de ces récits que nous nous préparons à lire et tient à nous faire remarquer que le lecteur va se trouver face à un Henri

de Régnier « en voyage avec sa bibliothèque ». N'avait-il pas à sa portée les récits des romantiques qui l'avaient précédé dans cette entreprise espagnole ? Ne connaissait-il pas les grands classiques de notre littérature ? Ajoutons à cela son musée imaginaire, issu de sa bibliothèque... Allait-il donc entreprendre un voyage dans le seul but de naviguer à travers sa mémoire en toute fantaisie ?

Le souci de mieux approfondir sur les préparatifs du voyage amène l'auteure à la lecture de la correspondance manuscrite de l'écrivain, ce qu'elle nous présente dans « Sur quelques lettres manuscrites et les préparatifs du voyage ». C'est par des lettres – aux renseignements plutôt pratiques, il nous semble – adressées à Anne Bougenaux, qui devait l'accompagner dans son périple, que nous connaissons que sa décision de voyager en Espagne a été prise et le moment où il pensait s'y rendre. Vicens-Pujol constate aussi que les itinéraires ici décrits ne diffèrent guère de ceux qu'on trouve dans les *Cahiers*. Elle ajoute un tableau qui délimite les dates des déplacements de Régnier ainsi que leur itinéraire. L'introduction finit par le volet « Pour la présente édition » où sont indiqués les critères suivis dans son travail et sa volonté de présenter certaines données de façon à faciliter la tâche des lecteurs et leur permettre de mieux comprendre les textes. Elle indique aussi la fonction et la portée des annexes qui suivent les chroniques. Il s'agit de certaines visions de l'Espagne contenues dans ses *Cahiers inédits* ou dans *Escales en Méditerranée*. Elle tient à souligner que si elle a gardé pour la fin la longue liste généalogique de la famille Régnier, qui ouvrait la première livraison, c'est bien parce qu'elle ne la considère pas un récit de voyage proprement dit, même si cette généalogie explique les mobiles et la genèse de ses voyages en Espagne.

Vu le dessein de Régnier : « C'est un voyage visuel que j'y fais. Je ne prétends pas rapporter autre chose. Je ne lui demande rien de son état social, politique, économique, religieux. Je ne veux d'elle que ce qui se présente à mes yeux » (p. 98), nous remettons le lecteur aux pages que ce voyage a suscitées. Elles constituent le noyau du travail. Au lecteur de les lire attentivement et d'en tirer ses conclusions. C'est ce que nous avons fait, tout en constatant l'appareil critique qui l'accompagne, – plus de cinq cinquante notes qui témoignent de la culture et de l'expertise de l'auteure, nous dirions même, de sa discrétion compte tenu que le texte, pouvant intéresser autant les Français que les Espagnols, aurait pu être noté davantage. Dans le premier des cinq chapitres qui la composent, le lecteur assiste à cette sorte de fascination subie par Régnier à l'approche de l'Espagne : c'est que, finalement, il a osé à y mettre le pied, et il raconte sa journée passée à Fonterabie. Depuis ce premier chapitre, on constate que Régnier est parti en ayant une idée préconçue de l'Espagne et des Espagnols, une image tirée des rapports littéraires d'il y avait cent ans et davantage, une Espagne tirée même des pages du *Quichotte*, une Espagne, en somme, qui vivait aux antipodes de l'Europe. Ces mots, que nous rapportons, écrits juste après avoir traversé le pays basque en sont témoin ici :

Cette tristesse, nous la sentions nous envelopper et pénétrer en nous,
malgré les douces nuances des eaux, la pureté de l'air, l'éclat voilé de

la lumière. Elle nous préparait à cette gravité qui convient aux approches de la terre d'Espagne, l'Espagne si âpre et si sérieuse, si fervente et si hautaine, rude et splendide à la fois et qui s'étourdit de son incurable désespoir, de ses angoisses et de ses terreurs d'âme, au claquement des castagnettes, au grattement des guitares, au rythme de ses chansons, de ses danses, au jeu sanglant de ses arènes [...] (p. 48).

Conscient, probablement, que son bagage culturel pourrait lui jouer un mauvais tour, il insiste, dans le deuxième chapitre – celui qui a rapport au premier voyage – qu'il tâchera « d'oublier tout ce que [ses] lectures [lui] ont pu apprendre d'elle » :

Presque chaque année, je suis monté dans un de ces grands trains qui, à travers la France me conduisaient vers le but de mon attente [...], dans cette ivresse du voyage dont l'exaltation laisse après elle des images et des souvenirs. Ces images, ces souvenirs, c'est en Espagne, cette fois-ci que je vais les chercher. [...] D'avance je me contente de ce que m'offrira cette première aventure espagnole, car c'est aventureusement et sans préparation que je me hasarde sur cette terre nouvelle. C'est à mes yeux que je demande ce qu'ils pourront m'en donner. J'ai tâché d'oublier tout ce que mes lectures m'ont pu apprendre d'elle. Je n'ai dans ma valise que les guides usuels [...] Je préfère les cartes et les plans aux textes les plus explicatifs. Je n'emporte ni carnets de notes ni appareil à clichés. C'est à ma mémoire que je me confie (p. 54).

Ce manque de « préparation » sera démenti par le contenu des différents chapitres. Très souvent, à lire ces pages qui contiennent tant de renseignements, tant d'observations, le lecteur sent que le « lu » l'emporte sur le « vu ». Esthète qu'il est, malgré ce qu'il en dise, il a ses canons de beauté bien établis, ce qui explique aussi bien les remarques qu'il fait concernant le physique des femmes et le type des hommes que ses critiques implacables lorsqu'il se trouve face aux tableaux des grands peintres. Velazquez le fascine. De là que les pages qu'il lui consacre constituent, à notre avis, une de ses meilleures chroniques.

Homme à la culture très vaste, il a éludé, – ses mots l'ont bien dit –, tout ce qui avait rapport à l'histoire du pays qu'il visitait. C'est une dimension qui lui aurait permis d'évaluer les choses autrement, mais cela n'entraînait pas dans ses desseins : voir, juger d'après sa perception des choses, – d'après ses confidents intérieurs qui l'accompagnaient partout et qui ont toujours été ses interlocuteurs –, mettre en valeur ce qui répondait à ses attentes..., critiquer ce qui n'y répondait pas... Tout cela bien documenté, bien exprimé mais, à notre avis, dépourvu d'une émotion véritable. Ses sentiments – peut-être par son adhésion parnassienne – ne devaient pas se montrer ouvertement. Il se peut que nous cherchions là-dedans le poète, et que nous y avons trouvé l'érudit, le contemplateur qui raconte ce qu'il voit, qui dit ce qu'il éprouve sans réellement transmettre des émotions.

C'est par les « Annexes » que nous avons découvert que le poète dont nous lisions les récits de voyage n'était pas là, mais si le chroniqueur de métier qu'il avait été pendant

longtemps. L'idée de Vicens-Pujols de les ajouter à son travail nous semble très heureuse. Leur ton, leur forme, corroborent notre perception des choses et nous incitent à affirmer que ses longs renseignements n'étaient pas du vu : là, il y avait du vu et du rêvé, du vu et du lu. Il ne se montrait pas par ses récits un voyageur quelconque mais le chroniqueur qu'il avait été pendant longtemps et dont les chroniques avaient déjà un caractère fort particulier. Cette perception, de notre part, de ses récits de voyage explique le nom de « chroniques des voyages » que nous avons voulu donner aux récits qui constituent *En Espagne* d'Henri de Régnier.

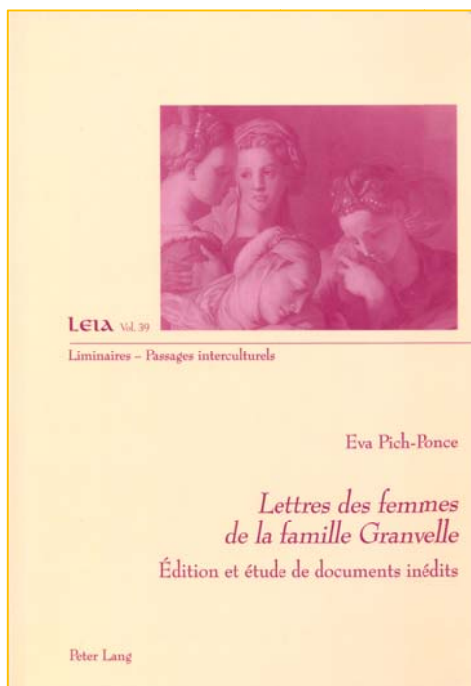
L'index de noms propres qui complète le travail témoigne des nombreux rapports de l'écrivain, mais aussi de toute la machine qui a été mise en marche pour l'élaboration de cette édition critique appelée à aiguillonner nos chercheurs. Nous devons nous féliciter de la bonne idée de Carlota Vicens-Pujol de recompiler ces textes et d'en établir l'édition critique. Par-là elle a récupéré un de ces écrivains prolifiques qui, comme tant d'autres, a été quelque peu oublié, et elle a mis à notre portée des textes que les dix-neuviémistes (nombre de ses renseignements viennent de ce XIX^e siècle qui nous est cher) aussi bien que les chercheurs en littérature de voyages ou les studieux de la littérature des premières décennies du XX^e siècle sauront apprécier. Ils y trouveront une source de possibilités à ne pas dédaigner.

Cartas del siglo XVI escritas por mujeres*

Manuel Bruña Cuevas

Universidad de Sevilla

mbruna@us.es



Las cartas escritas por mujeres a lo largo de la historia han sido frecuentemente menospreciadas y relegadas por la ecdótica. La mayoría de ellas nunca han sido publicadas, permaneciendo, pues, olvidadas –cuando no han sido destruidas– en los archivos y bibliotecas. En los últimos años, sin embargo, se ha tomado conciencia de la importancia de recuperar este patrimonio textual, sumamente rico tanto desde el punto de vista histórico como desde el lingüístico. En este sentido, es particularmente interesante la obra *Lettres des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*, de Eva Pich-Ponce, profesora de la Universidad de Sevilla. Publicada en 2017 por la editorial Peter Lang, en su colección “Liminaires – Passages interculturels”, contiene la edición

filológica y el estudio de 178 cartas manuscritas, inéditas hasta nuestros días y conservadas en la Real Biblioteca de Madrid y en la Bibliothèque municipale de Besançon.

Esta correspondencia epistolar, escrita en lengua francesa, da a conocer la vida de toda una familia de la alta burguesía de Besanzón entre 1532 y 1574, al tiempo que aporta una información valiosísima sobre la lengua hablada por las élites de esa ciudad y del Franco Condado en el siglo XVI; refleja su pronunciación, morfosintaxis

* Sobre la obra de Eva Pich-Ponce, *Lettres des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits* (Berna, Peter Lang, « Liminaires – Passages interculturels » 39, 2017, 418 p. ISBN: 978-3-0343-2682-7).

y léxico, por lo que es de un interés filológico evidente y constituye un corpus muy interesante para los historiadores de la lengua.

140 de estas cartas fueron escritas por mujeres. Las 38 restantes, escritas por hombres, permiten completar la historia de la familia y datar algunas de las misivas de las autoras femeninas. En efecto, para la realización de esta obra, Eva Pich-Ponce no solo ha tenido que localizar las cartas, que se encuentran en distintos códices y bibliotecas, sino también datarlas, puesto que muchas no contienen la fecha en la que fueron escritas o indican únicamente el día y el mes, pero no el año. Añádase a ello que, incluso cuando existe indicación de año, puede ocurrir que este siga el cómputo de hacerlo comenzar en Pascua, en vez de en enero. Por todo ello, es el contenido de las misivas y las remisiones de unas a otras presentes en ellas lo que ha constituido la guía fundamental de la autora para poder establecer la fecha de su escritura; con tal éxito, por cierto, que, de las 178 cartas editadas, únicamente siete no han podido ser datadas con precisión.

El volumen pone en evidencia cómo era la vida cotidiana de las mujeres de la alta sociedad del Renacimiento y destaca la importancia de un campo de conocimiento insuficientemente estudiado. El destinatario de la mayoría de las misivas es Antoine Perrenot (1517-1586), cardenal de Granvela y consejero de Carlos V y Felipe II. Si distintos estudios han abordado la vida del cardenal, así como la de su padre, Nicolas Perrenot (1486-1550), quien fue también secretario de Estado del emperador, muy pocos se han centrado en la vida de las mujeres de esta familia. Sin embargo, una de ellas sobre todo, Nicole Bonvalot (?1490?-1570), madre del cardenal, desempeñó un papel relevante en su entorno geográfico y social. La posición de su marido y de su hijo en el Imperio y la influencia que podía ejercer sobre ellos con sus consejos, así como recomendándoles a ciertas personas para que ocuparan diversos cargos administrativos, la convirtieron en una de las figuras femeninas con más poder en el Franco Condado del siglo XVI.

La obra de Eva Pich-Ponce da a conocer por primera vez las misivas escritas por Nicole Bonvalot y por sus seis hijas. Un estudio preliminar de los documentos, dividido en nueve secciones, abre el volumen y permite comprender mejor las cartas editadas. En la primera sección, la autora destaca la importancia de la trayectoria diplomática de Nicolas y de Antoine Perrenot. Muestra cómo Nicolas Perrenot, nacido en Ornans, llegó a ocupar durante muchos años el cargo de secretario de Estado de Carlos V. Tras su muerte en 1550, lo sustituyó en sus funciones su hijo, Antoine Perrenot, quien ya había comenzado a trabajar para el emperador como ayudante de Nicolas. Antoine Perrenot, obispo de Arrás y futuro cardenal de Granvela, luego arzobispo de Malinas y virrey de Nápoles, dedicó toda su vida al servicio de Carlos V y, tras la abdicación de este en 1555, al de Felipe II. Gracias a que archivaba todas las cartas que recibía, su correspondencia, en gran parte conservada, constituye una fuente de información esencial para los estudios sobre el siglo XVI.

Las siguientes secciones del estudio preliminar se centran más concretamente en la vida familiar de estos personajes históricos de Besanzón. En 1513, Nicolas Perrenot se casó con Nicole Bonvalot, con quien tuvo quince hijos, si bien cuatro morirían siendo niños. El volumen aporta información sobre la instrucción recibida por los hijos varones de la familia, que estudiaron en las universidades europeas más prestigiosas de la época: en las de Dole, París, Lovaina, Pavía, Padua. Las hijas, en cambio, como era usual en su tiempo, únicamente tuvieron acceso a una instrucción básica, lo cual, si bien las facultó para escribir ellas mismas su correspondencia, explica las notabilísimas diferencias que se hallan al comparar su escritura con la de sus hermanos. Y es que el destino de estas mujeres era principalmente el matrimonio. El estudio muestra cómo procuraba la familia Granvela concertar matrimonios que –incluso, a veces, contra la voluntad de las mujeres, manifestada expresamente en las cartas– le aseguraran aliados importantes en el Franco Condado y en la alta sociedad europea, es decir, cómo a través de estos enlaces los Granvela fueron tejiendo toda una red de alianzas que les granjearon un gran poder en su época.

En otro apartado, se hace referencia, siempre a partir de la información aportada por las misivas, a las enfermedades que padecieron los distintos miembros de la familia, así como a las medicinas y remedios caseros de que se valían para intentar paliarlas. Y Eva Pich-Ponce destaca también los datos revelados por las cartas editadas en cuanto a los objetos de arte que intercambiaban los Granvela, quienes, además de ser grandes mecenas, mandaron construir distintos palacios y capillas funerarias. Hace especial hincapié, asimismo, en la importancia de los jardines que poseían, puesto que las cartas evocan recurrentemente cómo los miembros de la familia se enviaban unos a otros plantas ornamentales y de cultivo. Finalmente, tras prestar atención a los regalos y recomendaciones mencionados en la correspondencia, se aborda en el estudio preliminar la cuestión de la herencia y de los conflictos entre los hijos por el reparto de los bienes familiares tras el fallecimiento de Nicolas Perrenot, algo que constituyó una de las principales fuentes de sinsabores para Nicole Bonvalot.

Tras este estudio histórico-social de la correspondencia, la sección de la obra titulada “La langue des femmes de la famille Granvelle” presenta un análisis de los rasgos más importantes del francés utilizado por Nicole Bonvalot y sus hijas. Las particularidades de la lengua empleada en las cartas reflejan numerosos aspectos del registro oral, lo que hace que esta correspondencia sea interesante no solo para los historiadores, sino también para los lingüistas. Estudia la autora el léxico que se utiliza de forma reiterada en las cartas y que a menudo es característico del Franco Condado, así como algunas expresiones. Y también se preocupa por facilitar al lector actual la comprensión de unos textos que, por su particular ortografía, pueden plantearle frecuentes problemas de lectura. No nos referimos únicamente al hecho de que, al no estar aún fijados en el siglo XVI los usos ortográficos del francés, puedan encontrarse ciertas palabras escritas de manera diferente en una misma carta, incluidas las escritas

por hombres, sino a que, en el caso de Nicole Bonvalot y de sus hijas, la grafía mantiene una estrecha relación con la pronunciación, lo que complica la lectura de sus escritos. Por tanto, Eva Pich-Ponce, para editar las cartas, no sólo ha debido hacer frente a la dificultad paleográfica que conlleva cualquier acercamiento a los textos manuscritos del XVI e incluso, en su caso particular, a distintas caligrafías, sino que ha tenido que superar igualmente el reto de comprender y dar a entender una ortografía alejada, no ya de la moderna, sino, por su fuerte vinculación con lo oral, incluso de la que era usual en la época. Estamos refiriéndonos a casos como “verchunous” (*vers chez nous*) o “Aspour” (*Augsbourg*), a los que se añade el muy frecuente reflejo escrito de los enlaces orales entre palabras de un mismo sintagma mediante el recurso a la reduplicación de grafemas, frecuentemente acompañada, debido a la ausencia de apóstrofes, de fenómenos de fusión: “Dieu nous soit en nayde” por el usual entonces *Dieu nous soit en ayde*, “leur” por *l’heure* o “lon en net plus pansy” por *l’on en est plus pensif*. Complétese con casos como “en tandre” por *entendre*, “adrese san” por *adrezsez-en*, “queque sune” por *quelques-unes*... Son dificultades de lectura de las que Eva Pich-Ponce no solo avisa en su estudio preliminar, sino que va despejando en las numerosas notas a pie de página que dedica a cada una de ellas a lo largo de su edición de las cartas. Acaba este apartado lingüístico con unos comentarios sobre los distintos tipos de abreviaturas y notas tironianas utilizados en la correspondencia (pero desarrollados en la edición) y con un breve estudio de la morfología y la sintaxis características de la particular escritura de estas mujeres.

Después del amplio estudio preliminar al que nos hemos referido –más de cien páginas–, la obra incluye, como segunda parte, una descripción codicológica donde se destacan las características de los veinticuatro códices en los que se encuentran repartidas las cartas editadas. Eva Pich-Ponce explica por qué la correspondencia no solo acabó repartida en diversos códices, sino también en distintas bibliotecas europeas, y cómo, ya en el siglo XVII, llegaron muchas de las cartas a Valladolid, para acabar custodiadas, desde 1806, por la Real Biblioteca de Madrid. Finalmente, encontramos un estudio de las diversas filigranas que se identifican en el papel utilizado por la familia Granvela.

Se reserva la tercera parte del volumen a la exposición detallada de los criterios seguidos para la edición de las cartas. En todo momento se ha intentado reproducir lo más fielmente posible los textos originales. Se ha regularizado, sin embargo, la puntuación y el uso de las mayúsculas, y también se ha introducido la acentuación. Como se deduce de lo ya expuesto, la edición ha respetado la oscilación gráfica de ciertos fonemas y las particularidades de la escritura de las autoras de las cartas; no obstante, con el fin de facilitar la comprensión de unos documentos difíciles de entender por sus características ortográficas, se han introducido algunas letras omitidas en los originales. Estas intervenciones de la editora de las cartas siempre aparecen señaladas mediante paréntesis angulares.

Tras el estudio histórico y codicológico, el volumen presenta la edición de los 178 documentos, ordenados de forma cronológica. Esta edición, además de ir acompañada por notas filológicas que explican numerosos aspectos del texto —están situadas a pie de página, como ya hemos dicho—, está jalonada también de 361 notas históricas que, colocadas al final del volumen, permiten comprender mejor el contenido de la correspondencia, ya que aclaran la identidad y los datos biográficos de cada personaje citado en los documentos, las circunstancias a las que se alude en ellos y, en general, todo aquello que hubiera podido permanecer oscuro para el lector.

Completan esta publicación, además de una nutrida bibliografía, unos cuidados índices. Los dos primeros contienen, respectivamente, los datos básicos de cada carta editada (signatura, fecha, autor, destinatario, lugar) y las misivas mencionadas por los autores de la correspondencia; les siguen un índice onomástico y otro topónimo.

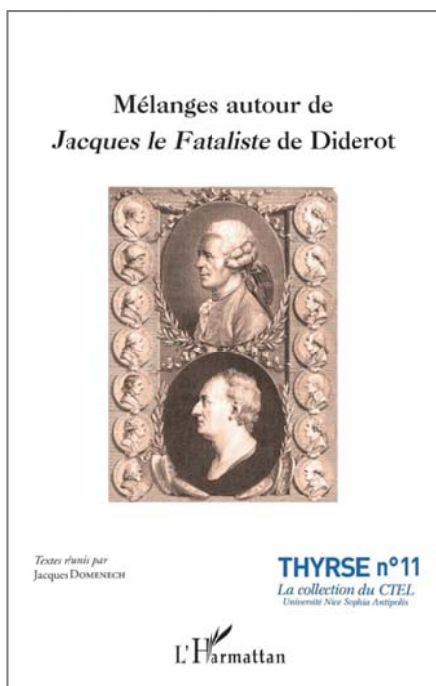
Esta obra, cuya aparición ha coincidido con el centenario del nacimiento del cardenal Granvela, es esencial, como hemos expuesto, para acrecentar el conocimiento que se tenía sobre los miembros de su familia, es decir, para completar lo que ya se sabía sobre una familia, los Granvela, que desempeñó un papel fundamental durante los reinados de Carlos V y Felipe II. Su principal ciudad de asentamiento era Besanzón, vinculada en el siglo XVI al imperio español pero cuya élite social era francófona. De ahí que esta publicación sea de un gran interés tanto para España como para Francia, sin excluir a otros países. Ella toda es una demostración de la importancia de localizar y editar la correspondencia epistolar del pasado que custodian los archivos y bibliotecas. Y muestra, sobre todo, hasta qué punto es necesario, para completar la historia del género femenino, redescubrir los textos originales escritos por mujeres: son una fuente que permite recuperar, sin intermediarios, su propia voz, pues es, efectivamente, la propia voz de las mujeres la que, desde el pasado, sigue llegando hasta nuestros días a través de su escritura. Por esto mismo, solo cabe desear que Eva Pich-Ponce logre dar continuidad a esta magnífica primera entrega. Y es que, pese al alto número de cartas que ha editado, faltan por localizar bastantes otras de las que se tienen noticias a través de las conservadas. ¿Será posible encontrarlas algún día? Pregunta de difícil respuesta. En todo caso, la autora nos anuncia (página 12) su propósito de completar en un futuro próximo la colección que ya nos ha ofrecido; las misivas publicadas llegan hasta 1574, pero nos promete editar las dirigidas después de esa fecha por las hijas de la familia Granvela a su hermano Frédéric de Champagney o las cartas de Hélène de Bréderode y de las sobrinas del cardenal Granvela. Esperemos que así sea. La voz de las mujeres seguiría así llegándonos desde el pasado gracias a la esmerada labor de Eva Pich.

Pour une relecture de *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot*

Juan Manuel Ibeas Altamira

Universidad del País Vasco

juan.ibeas@ehu.eus



Comment exprimer ce qui regroupe les auteurs auxquels ces *Mélanges autour de Jacques le Fataliste* ont été consacrés ? Sans constituer une école, tous ces auteurs ont marqué la littérature mais aussi la philosophie. Il convient, peut-être, de montrer le dénominateur commun de l'ensemble des écrivains, de Joanot Martorell à Umberto Eco et Milan Kundera. Écriture ? Littérature ? Philosophie ? Michel Butor, récemment disparu, a traité de Diderot, avec une grande expérience, et a bien montré comment Diderot ne publiera plus d'œuvre qui l'envoie à nouveau au Donjon de Vincennes où il a beaucoup souffert malgré les visites de Jean-Jacques Rousseau : et c'est ce qui explique que *Jacques le Fataliste* est posthume, même les *happy few* ne l'ont pas lu intégralement du vivant de l'auteur de *l'Encyclopédie*. La stratégie de

Diderot rappelle celle que préconise Leo Strauss dans *La persécution et l'art d'écrire*. Le fonds n'est pas le même, mais la *maestria* dans le retournement si.

Il est de tradition d'estimer que Diderot, Frère Platon, est un matérialiste non dogmatique, un athée revenant sur la nature de son athéisme. On lit avec profit le célèbre et controversé article de Jean Deprun sur « L'idéalisme de Diderot ». Le dogmatisme n'est jamais de mise et cela a été dit et prouvé. Son ami et collaborateur

* Sur l'ouvrage *Mélanges autour de Jacques le Fataliste*. Textes réunis par Jacques Domenech (Paris, L'Harmattan, 2017). 236 p. ISBN : 978-2-343-13049-1).

Grimm s'est même moqué des « capucins athées ». Mais ce qui intéresse dans ces *Mélanges*, c'est que ce non dogmatisme supposé ou réel, aurait plutôt servi l'esthétique résolument moderne de *Jacques le Fataliste*. L'étude de Françoise Salvan-Renucci sur le chanteur contemporain Jean-Félix Thiéfaine nous démontre toutes les possibilités de rapprochement contemporaines. L'œuvre est respectée, elle se retrouve par une modernité anticipée.

Ces *Mélanges*, de la Catalogne au Japon, vont confirmer des analogies électorales, chez des auteurs éclectiques. Bien entendu, nous ne pouvons pas revenir en profondeur sur l'ensemble des communications présentées, ni des œuvres approchées par l'ensemble des commentaires critiques, mais on peut affirmer avec les auteurs que du non-dogmatisme naît une esthétique anticonformiste, résolument moderne : Joannot Martorell, évoqué par Vargas Llosa ; et Rabelais, présenté par Béatrice Didier (ENS) ; Cervantès revu par Lydia Vázquez, de l'Université du Pays Basque (UPV/EHU) ; Parisien l'écolier, héros du *Cousin de Mahomet*, réédité et réhabilité par Jacques Domenech ; une relecture de *Jacques le Fataliste*, par Gerhardt Stenger, de l'Université de Nantes, Samuel Macaigne, de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), de Takeshi Matsumara, de l'Université de Tokyo, et un parallèle avec l'auteur-compositeur-interprète, Hubert-Félix Thiéfaine par Françoise Salvan-Renucci (Université d'Aix-en-Provence - Université Côte d'Azur). Parmi les illustrations on remarque le portrait au crayon de Diderot qu'il préférerait. L'édition posthume de *Jacques le Fataliste* de 1794, livre rare, est étudié avec la préface de Jacques-André Naigeon, exécuteur testamentaire, qui faillit faire disparaître *Le Neveu de Rameau*.

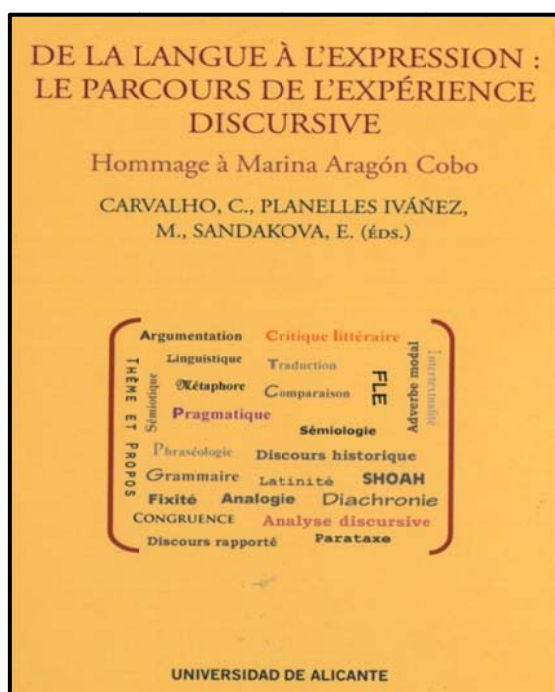
Umberto Eco comme Michel Butor ont également placé l'esthétique, l'art et l'histoire au cœur de leurs préoccupations. Cosmopolite comme il sied à un homme des Lumières, c'est un écrivain philosophe soucieux de vulgarisation, mais toujours au fait des évolutions scientifiques universelles les plus aiguës. Si on considère logique que l'évocation et l'éloge d'Umberto Eco et de Michel Butor correspondent tout naturellement au propos de ces *Mélanges*, on regrettera la disparition récente de ces deux écrivains, esthètes et penseurs qui constituent une communauté d'esprit avec l'ensemble des intervenants de ce livre. Ce sont ces fameuses *Lumières au XXI^e siècle*, intitulé du « Débat européen » voulu et organisé par Eugenio Scalfari. Le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle et l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert ont encore cours. Ceux qui ont pris le relais constituent une véritable galaxie, ils prolongent, refont, recréent et ils doivent être salués. On apprécie que le propos de cette œuvre n'est pas de recenser, mais d'essayer de cerner, comme Diderot, par ellipse, de préconiser un style, une méthode.

Le triptyque « Rabelais, Cervantès, Diderot » doit s'agrandir avec *Le Cousin de Mahomet*, œuvre de 1742 récemment rééditée, appréciée et censurée encore en 1800, dont Peter Nagy, dans *Libertinage et Révolution*, a écrit qu'il s'agit du « meilleur ouvrage d'aventures libertines ». Mais un « Paris l'écolier », homme objet à Constanti-

nople, cela a dû plaire à Lesage ami de Fromaget, à Voltaire, à Diderot, à Octave Uzanne qui le réédite, moins à la tradition universitaire française. Un ouvrage de Milan Kundera, recueil d'articles, intitulé *Le Rideau*, reprend sa préférence pour *Jacques le Fataliste*. Quand il ajoute Rabelais et Cervantès à ces écrivains de la *Weltliteratur*, il a créé une catégorie d'excellence. A chaque lecteur de juger ! La réhabilitation de *Jacques le Fataliste* devient une consécration justement partagée dans l'ensemble de ce livre. Sans arbitraire, du moins dans ce nouveau Panthéon de la *Weltliteratur*, Martorell, Rabelais, Cervantès, Diderot, et bien d'autres, sont les élus de ces *Mélanges*.

Chronique d'un parcours riche et varié dédié à l'enseignement et à la recherche : Marina Aragón Cobo*

Alexandra Marti
Universidad de Alicante
alexandra.marti@ua.es



Il me revient ici le privilège de faire un compte-rendu du livre-hommage dédié à Marina Aragón Cobo, intitulé *De la langue à l'expression : le parcours de l'expérience discursive*, publié par l'Université d'Alicante (2017) grâce au travail éditorial de Cristina Carvalho, Montserrat Planelles Iváñez et Elena Sandakova. C'est donc un honneur à mon tour de gratifier d'estime cette enseignante chercheuse, Marina Aragón Cobo, née à Oran en 1946, ayant vécu plusieurs années en France avant de s'installer définitivement en Espagne.

Son parcours académique et professionnel est brillant et porte l'empreinte indélébile des expériences vécues, d'une part, dans sa formation universitaire au sein de différentes institutions espagnoles (Université de Grenade, Université de Murcie et Université d'Alicante), et d'autre part, au cours de sa vaste carrière d'enseignante du lycée (1969-1998) à l'université (1995-2016). Maître de confé-

* Au sujet de l'œuvre éditée par Cristina Carvalho, Montserrat Planelles Iváñez, Elena Sandakova, *De la langue à l'expression : le parcours de l'expérience discursive. Hommage à Marina Aragón Cobo* (Alicante, Universidad de Alicante, 2017, 312 p., ISBN: 978-84-16724-43-7).

rences en Langue et Linguistique françaises à la Faculté de Philologie et Lettres de l'Université d'Alicante où elle a obtenu son doctorat *La pragmatique dans la traduction théâtrale de Château en Suède de Françoise Sagan* (1995), Marina Aragón Cobo a publié deux manuels pour les apprenants hispanophones conçus avec Cristina Guirao : *À la découverte de la grammaire* I, II, III (1999, 2000, 2002) et *À la redécouverte de la grammaire* (2010), ainsi qu'un dictionnaire en collaboration avec Mercedes Eurrutia Caverro, Montserrat Planelles Iváñez et Fernande Ruiz Quemoun : *Diccionario de términos del Turismo, francés-español, español-francés* (2009). Auteur de multiples articles et chapitres de livres dans des revues et volumes de qualité, elle a participé à de nombreux congrès, colloques, séminaires aussi bien nationaux qu'internationaux, où elle a pu côtoyer maints professeurs de différentes nationalités (espagnole, française, canadienne, polonaise), devenus collègues fidèles en besogne et en amitié, n'ayant pas hésité à mettre la main à la plume pour lui rendre hommage.

La préface de ce livre a été soigneusement rédigée par deux représentants de l'Université d'Alicante (Amparo Navarro Faure, Vice-présidente en charge de la recherche, et Juan Francisco Mesa Sanz, Doyen de la Faculté des Lettres) en l'honneur des services de Marina Aragón Cobo parmi la communauté universitaire pour la pédagogie, la recherche et l'administration, accomplis durant de nombreuses années avec passion, sérénité, intégrité et professionnalisme. S'ensuit l'avant-propos de cet ouvrage, écrit par les éditrices mentionnées plus haut, qui retrace en détail la biographie de l'auteure, et qui résume la structure de l'ouvrage rassemblant 21 articles scientifiques.

Tous les sujets abordés sont étroitement liés à la carrière universitaire et professionnelle de Marina Aragón Cobo, définissant l'enseignante chevronnée et la chercheuse notoire. Les diverses thématiques s'organisent principalement autour de la linguistique, de la didactique et de la littérature. Le lecteur de ce recueil découvrira donc la variété de ces thèmes de référence dans des domaines de recherche bien spécifiques, chers à la spécialiste.

Les contributions liées à la linguistique ouvrent l'hommage, parmi lesquelles celle d'André Clas qui établit des relations étroites entre la linguistique, la traduction et l'enseignement des langues. Loin d'opposer ou cloisonner ces domaines, il s'agit d'en faire des complémentaires. Linguistique et traduction deviennent ainsi des « sœurs jumelles », ayant besoin l'une de l'autre. Cet amalgame ô combien bénéfique pour le professorat s'en verra fortement valorisé, d'autant plus qu'il permettra de favoriser l'enseignement des langues.

Alicja Kacprzak aborde, quant à elle, le phénomène de l'analogie, élément essentiel du processus de la pensée humaine et se manifestant principalement dans le lexique et le discours par le biais de deux procédés analogiques, communément appelés métaphore et comparaison. Bien que le premier soit beaucoup plus courant et étudié, l'auteure démontre que le deuxième est tout aussi fréquent dans la langue,

offrant un vaste et riche domaine de recherche par des approches différentes, qu'elles soient intra- ou interlinguales, donnant lieu à des analyses diverses mais complémentaires.

Pour sa part, Montserrat Planelles Iváñez analyse méticuleusement, à partir d'un corpus recueilli sur internet, le lexique du tourisme thermal, domaine omniprésent dans la société actuelle et en constante évolution, influençant à outrance le langage par la création et l'introduction de mots nouveaux. L'auteure prouve, d'un point de vue lexicologique, que la création lexicale suit un certain nombre de procédés formels et de sens comme généralement la néologie, la néonymie et la formation des mots.

Pour Agnieszka Konowska, le phénomène de dysphémisation est très fréquent sur internet, accentuant ce langage peu soutenu en phonétique, en morphosyntaxe et en sémantique. Elle montre que la majorité des messages envoyés par l'intermédiaire des nouveaux médias amplifie les désaccords, la dérision et l'ironie.

L'étude de Cristina Carvalho porte sur un corpus d'unités lexicales employées dans le domaine économique et financier, affecté par une crise économique de plus en plus tenace. L'analyse révèle que les initiés à la langue de spécialité ont le plus souvent recours à des registres non conventionnels (langage familier, argot, jargon, langue populaire).

Le lecteur appréciera également les articles qui se réfèrent à la didactique des langues, domaine très apprécié, exploré et appliqué dans les cours de Marina Aragón Cobo.

C'est ainsi que María Rosario Martí Marco fait l'apologie de l'héritage légué par la grammaire de Sütterlin, réunissant tous les éléments didactiques de l'identité de la langue allemande toujours d'actualité dans l'usage des ouvrages morphosyntaxiques, des manuels d'histoire de la langue allemande et de la grammaire historique de l'allemand.

Claudia Grümpel valide l'importance de l'enseignement interculturel dans l'apprentissage d'une troisième langue étrangère, fondé sur l'utilisation des expressions idiomatiques et des collocations. Suivant cette approche, la compétence de communication culturelle des apprenants s'en verrait enrichie, rendant leur discours beaucoup plus fluide.

Dans une perspective actionnelle, Fernande Ruiz Quemoun privilégie le discours didactique du professeur de FLE, ayant pour finalité, d'une part, de développer chez les étudiants leur compétence de communication à partir d'une réflexion métalinguistique, et d'autre part, de les familiariser à des stratégies d'enseignement / apprentissage qu'ils pourront transférer à leurs futurs apprenants. Chemin faisant, ils optimiseront leur réussite scolaire.

Christine Verna Haize transmet sans doute le message le plus empreint de morale du point de vue didactique. Prenant en référence la mappemonde de la Carte

du Tendre, l'auteure prend plaisir à revenir sur les valeurs essentielles de la vie comme celles de l'amour et de l'amitié, omniprésentes dans les contes pour enfants et les bandes dessinées où la représentation graphique joue un rôle fondamental. Cette littérature de jeunesse offre une multitude de potentialités éducatives que le corps enseignant doit exploiter dans son intégralité.

Avec Lúdia Anoll, le lecteur vivra les péripéties d'un ourson qui suit une dame jusqu'à un phare désaffecté dans *Christophe Cartier de la noisette dit Nounours*. Ce roman pour enfants reflète, selon l'auteure, l'histoire de deux enseignantes : celle de Marina Aragón Cobo et la sienne. Durant toute leur carrière, elles ont accueilli, accompagné, instruit et parfois réprimandé des « petits ours » dans leur phare, avides d'apprendre et de devenir adultes.

D'autres contributions regroupent des sujets en rapport avec la sémiotique et la sémiologie, domaines convoités et travaillés par Marina Aragón Cobo.

C'est le cas notamment de Salah Mejri qui explique le rôle essentiel des trois fonctions primaires dans le cadre d'une méthodologie de traitement informatique des langues, et qui montre que le sens constitue l'enjeu central de l'expression linguistique.

L'étude d'Elena Sandakova porte sur la sémiotique de la photographie amateur et analyse un corpus de photos prises par les Russes à la lumière du phénomène culturologique qui s'est fortement développé depuis les années 70. Le visuel inonde de nos jours internet en faisant fructifier les réseaux sociaux d'images multiples, et par conséquent apparaissent de nouvelles tendances parmi lesquelles le *selfie*, autrement dit, l'« autophotographie ».

Chemin faisant, le lecteur découvrira d'autres thèmes tout aussi importants faisant partie également des postulats théoriques de Marina Aragón Cobo.

Francisco Franco-Sanchez étudie les toponymes arabes de la Péninsule Ibérique à l'époque médiévale que l'on retrouve de nos jours en Espagne. *Al-Andalus*, ancien nom de l'Espagne musulmane, ayant dérivé en *Andalucía*, en est un exemple parmi beaucoup d'autres. Toutes ces données, importantes pour l'histoire, permettent de connaître l'âge des toponymes arabes, leur origine, leur signification et leur évolution dans le temps.

Juan Francisco Mesa Sanz décrit l'éducation conçue par Macrobio pour former son fils dans les processus d'apprentissage des mots et de leur complexité jusqu'à atteindre la structure du texte et de sa rhétorique. Cet enseignement admettait dans la Rome classique quatre niveaux d'apprentissage : la pédagogie, la grammaire, la rhétorique et la philosophie.

L'analyse de José Manuel Losada, selon la « latinité » des mots (du latin classique *latinitas*), à usage rhétorique à l'origine, montre que l'évolution sémantique peut servir à diverses études synchroniques et diachroniques et qu'elle touche divers domaines d'études.

Les chapitres consacrés à l'analyse du discours littéraire renvoient aussi à des domaines d'études appréciés et visités par Marina Aragón Cobo notamment dans sa thèse doctorale, auxquels s'ajoutent les sujets spécifiques de la colonisation et de la Shoah.

Ángeles Sirvent Ramos offre une étude exhaustive sur les femmes dramaturges du XVIIIe siècle dont la production théâtrale est passée sous silence, en raison de jugements sévères et surtout misogynes. Nombreuses sont pourtant les auteurs femmes qui ont écrit des pièces de théâtre n'ayant jamais été représentées. C'est donc un héritage précieux qui refait surface dans cet article, avec des noms souvent méconnus dans le genre théâtral comme Isabelle de Charrière, Olympe de Gouges, Françoise de Graffigny, Marie-Jeanne Riccoboni, témoignant ainsi d'un point de départ pour les auteurs femmes des siècles suivants.

María Isabel Corbí Sáez, quant à elle, met en évidence les relations existantes entre *Énigme du retour* de Dany Laferrière et le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Ce travail minutieux montre jusqu'à quel point l'écrivain d'origine haïtienne rend un hommage à Aimé Césaire, d'une part, pour avoir cristallisé à vie les valeurs culturelles retrouvées, et d'autre part, pour avoir cerné les enjeux de la littérature et des arts.

L'étude de María Ángeles Llorca Tonda analyse d'un point de vue discursif les articles de critique de Denis Diderot, publiés dans la *Correspondance littéraire*, se présentant sous forme de lettres. Le philosophe utilise sciemment le dialogue à fonction didactique et la conversation pour donner l'illusion d'un contact immédiat avec l'interlocuteur. Son originalité réside dans les comptes-rendus adressés à divers auteurs cités par lui-même.

L'apport de Juan Galvañ Llorente analyse le discours historique et la description du paysage dans quatre œuvres représentatives de la production littéraire d'Armaldur Indridason traduite au français et à l'espagnol. Écrivain emblématique des lettres islandaises, il est souvent sollicité lors d'événements littéraires importants.

José Luis Arráez revient sur ce passé trouble et oublié de l'Algérie française, et sur celui de la Shoah sous le régime collaborationniste de Vichy. En se penchant sur l'historique de ces événements terribles, l'auteur analyse à travers différents témoignages, l'expérience vécue de quelques survivants juifs. Cette production littéraire sur la Shoah représente certes une documentation précieuse, un héritage à préserver et à étudier en mémoire des victimes, mais aussi et surtout une réflexion à mener, à débattre, pour ne plus jamais commettre l'irréparable.

Finalement, Isaac Donoso évoque l'impact du colonialisme et les conséquences qu'il a engendrées. Il fait valoir les problèmes concernant l'éducation linguistique comme les dilemmes dans l'expression littéraire aux Philippines et à Oran.

Toutes ces contributions rendent un bel hommage aux 21 années d'exercice de Marina Aragón Cobo au sein de l'Université d'Alicante, son université, qu'elle

gardera toujours dans le cœur, dans laquelle elle s'est investie pleinement, en se consacrant à l'enseignement et à la recherche. Un noble parcours, couronné de succès divers, dont les plus belles preuves sont, d'une part, les témoignages et marques d'affection de ses anciens apprenants, lycéens comme universitaires. Loin de l'avoir oubliée, ils se remémorent les bons souvenirs de leur apprentissage du français dans l'enseignement secondaire et ses cours de linguistique, de pragmatique, de didactique, de lexicologie, de grammaire, d'analyse du discours dans l'enseignement supérieur. Et d'autre part, la reconnaissance de la communauté universitaire envers son parcours riche d'enseignements du point de vue du professorat comme de celui de la recherche, comme l'atteste ce recueil de 21 articles scientifiques, rédigés par des experts en la matière mais répondant aussi et surtout aux différentes spécialités de Marina Aragón Cobo. Sa formation pluridisciplinaire est amplement prouvée par le vaste champ de toutes ces contributions de semblables, appartenant aussi bien au milieu des langues et littératures romanes (espagnol, français) qu'à celui des sciences du langage (linguistique, phonétique, sémiotique etc.) et de l'éducation (didactique, pédagogie). N'est-ce donc pas là la récompense d'une carrière réussie à tous les niveaux ? Un exemple à suivre pour d'autres générations ?

C'est sans aucun doute un modèle, une espérance même pour les étudiants qui s'aventurent dans les méandres d'une carrière d'enseignant-chercheur. À mon égard, en tant que sa doctorante, elle a toujours gardé son optimisme malgré les aléas de la vie, et a toujours fait preuve d'un professionnalisme sans pareil. Si cet hommage a un mérite, c'est bien celui de reconnaître le parcours professionnel de Marina Aragón Cobo comme remarquable, démontrant clairement et objectivement l'identité et la réalité de ce que l'on appelle communément un « bon professeur ». Elle aura éminemment contribué à l'émergence d'une pensée pluridisciplinaire au sein de son département de langues modernes de l'Université d'Alicante, révélant ainsi l'importance de décloisonner les disciplines et d'établir entre elles les synergies indispensables pour enrichir la recherche et l'enseignement.

Presencia de autores franceses en la revista argentina *Sur**

Jerónimo Martínez Cuadrado

Universidad de Murcia

jero@um.es



M. Gloria Ríos Guardiola, profesora de Filología Francesa de la Universidad de Murcia, nos hace entrega a finales de 2017 de este interesante libro, publicado por Editorial Académica Española, gracias al cual nos introducimos en las páginas de la prestigiosa revista argentina *Sur*. Esta publicación, fundada y dirigida por Victoria Ocampo, vio la luz por primera vez en 1931 y tras 61 años llegó a publicar 371 volúmenes que, si bien abarcan fundamentalmente el interés cultural, no fue ajena a los diferentes momentos políticos que se vivieron en tal dilatado lapso de tiempo: la caída de Perón, el fascismo y el nazismo, el comunismo, los difíciles años que conocemos como el periodo entreguerras, etc. Ante estos vaivenes de la Historia la revista se

posiciona.

Francia y su cultura ejercen en los años anteriores a la fundación y siguientes una fascinación en las élites culturales argentinas, que en general ven en la cultura española un lastre de su pasado colonialismo. Ello no es obstáculo para que Ortega y Gasset ejerciera influencia sobre la revista.

Como preámbulo al análisis de la presencia del pensamiento francés relacionado con las corrientes filosófico-espirituales, la autora nos presenta el contexto de la

* Sobre la obra de M. Gloria Ríos Guardiola, *Corrientes espirituales francesas en la revista SUR. Del personalismo al pacifismo* (Beau Bassin, Editorial Académica Española, 2017; 72 p. ISBN: 978-3-659-04725-1).

revista con atención particular a la influencia histórica de Francia en Argentina y al espacio de las revistas literarias en esta región latinoamericana, lo que nos ayuda a comprender la relevancia de la empresa cultural de *Sur*. Analiza por un lado las motivaciones por las que este grupo de intelectuales dirigía su mirada a Francia y por otro los debates sobre el papel del intelectual que tuvieron lugar en el seno de la revista.

Tras esta contextualización, Gloria Ríos nos introduce de manera amena en su búsqueda de la huella del pensamiento francés en los ensayos relacionados con las corrientes e ideologías cristianas progresistas, su concreción e influencia en el ámbito argentino y otras regiones de Latinoamérica, difusión favorecida por el auge de la industria editorial en Argentina entre 1936 y 1956. Resulta pertinente su acercamiento a los movimientos católicos de este país a inicios del siglo XX y en el periodo de entreguerras para conocer sus objetivos, sus características y las iniciativas que emprendieron para poder entender el papel que ejerció la revista y su editorial en la región.

El estudio que Ríos Guardiola realiza de estas corrientes ideológicas, a través de los ensayos publicados de sus mayores representantes, nos permite además conocer tanto los posicionamientos de algunos de los colaboradores asiduos como el de la propia revista.

En este recorrido que abarca desde 1935 hasta 1975 *Sur* busca legitimarse, dar respuesta a los problemas del momento y formar al público latinoamericano apoyándose en figuras mayoritariamente europeas y particularmente francesas.

La autora considera importante destacar la repercusión que en 1938 el número 46 de la revista, dedicado a la “Defensa de la inteligencia”, tuvo en Argentina. En él participaron nueve autores y sirvió para anunciar lo que podríamos entender como el programa estético de esta publicación así como para establecer su posicionamiento intermedio entre las dos grandes corrientes ideológicas vigentes en Europa en torno al valor literario: el lirismo ideológico o dinamismo y el bando intelectual. A pesar de contar con personalidades con trayectorias ideológicas dispares, coincidían en la concepción del rol del intelectual y de un arte sin fronteras. Existían también componentes ideológicos recurrentes como la oposición al marxismo, a los nacionalismos y a todo tipo de autoritarismo. Para *Sur*, el intelectual debía asumir la responsabilidad de guiar y de reivindicar una existencia social pacífica y de libertad de espíritu. En este número se consolida la presencia de autores del movimiento filosófico personalista por representar su postura e ideología, y se intensificarán hasta 1959.

Esta corriente de pensamiento de marcado acento cristiano dentro de las variantes que ofrece la filosofía de cada autor se desgrana en los artículos publicados. Así, Ríos Guardiola nos pone en antecedentes del pensamiento de Nicolás Berdiaeff, Louis Ollivier, la gran figura de Emmanuel Mounier y el principal de todos ellos: Jacques Maritain, a quien dedica abundante espacio por el gran número de ensayos que de este autor publica la revista entre 1936 y 1943. Denis de Rougemont realiza

prácticamente su relevo entre 1941 y 1959 buscando una mayor concreción de los principios personalistas para producir cambios sociales.

La controvertida figura de Teilhard de Chardin, quien combina filosofía y ciencia, está también presente en *Sur* debido a su amistad con Victoria Ocampo y por tratar de “repensar su cristianismo como científico y su ciencia como cristiano”¹. Para la revista resulta interesante su perspectiva porque, a su juicio, no es posible en el mundo actual concebir la humanidad sin ciencia pero tampoco la ciencia sin una religión que la anime. Con esta afirmación que introduce ese ensayo en *Sur*, Gloria Ríos considera que se sitúa a este autor en la línea de la revista interesada en las corrientes espirituales progresistas.

Simone Weil, a quien la autora tilda de mística comprometida, aparece en 1953 en las páginas de la revista de la mano del filósofo argentino y profesor de metafísica Juan Adolfo Vázquez, coincidiendo con la publicación de *La Source grecque* por Gallimard.

Como nos dice Ríos Guardiola: “Dentro de las corrientes cristianas presentes en la revista *Sur* encontramos aquella que se vincula al pacifismo y al orientalismo” (p. 56). Y de este modo nos encaminamos hacia la parte final del libro. La influencia fue esencialmente hindú y centrada fundamentalmente en dos grandes figuras: Rabindranath Tagore y Mahatma Gandhi. Por citar solamente algún detalle de estos influjos diremos que Rabindranath Tagore se alojó en casa de Victoria Ocampo durante su visita a Argentina, invitado por *Sur* y que Victoria Ocampo conoció el pensamiento de la no violencia de Gandhi a través de Lanza del Vasto. Gloria Ríos considera importante subrayar la importante labor de difusión cultural en torno a la India que realizó la directora de la revista atraída por el orientalismo; aproximó a figuras como Tagore, Gandhi Jawaharlal Nehru o Lanza del Vasto a la región latinoamericana, fundamentalmente a través de la traducción y publicación de sus obras en la editorial *Sur*.

No se trata de explicar aquí los entresijos del pensamiento personalista ni los matices y sutilezas que cada autor propone ni de entrar en todo lo que abarcó y significó el pacifismo, sino en valorar con qué esmero la profesora Ríos Guardiola ha sabido entrar a través de una lectura inteligente y crítica todo ese caudal de pensamientos y espiritualidad que han subyacido, del mismo modo que a través de la lectura de esta obra conocemos, de manera documentada y agradable a la par, la proyección cultural francesa sobre Argentina durante más de medio siglo.

¹ Chardin, Teilhard de (1956): “Reflexiones sobre la felicidad”. *Sur*, 238, 36.

Une approche à la complexité des compléments du verbe : la complémentation du verbe en français et en espagnol*

Fernande Ruiz Quemoun

Universidad de Alicante

Fernande.ruiz@ua.es



Les grammaires à caractère théorique ne remettent pas réellement en cause la notion de complément d'objet direct, indirect et second et ne proposent pas vraiment de réflexions explicites au sujet des différents types de constructions du verbe. Qu'il s'agisse, selon le cas, de constructions transitives, intransitives, à double complémentation ou attributive. Par rapport aux constructions verbales transitives, la complémentation du verbe dépend soit d'un COD pour la directe, soit d'un COI pour l'indirecte. Pour la construction verbale à deux compléments, la complémentation se construit sur un COD + un COI ou sur deux COI. Les verbes absolument intransitifs n'admettent pas de complément construit directement ou indirectement. Dans *La complémentation du verbe en français et en espagnol*, les auteurs, María Isabel González Rey et Tomás Jiménez Julià, donnent

des pistes et des outils propres à aider enseignants et apprenants de FLE en relation à la particularité de la position des pronoms clitiques indépendamment de leur fonction dans la phrase. Toutefois, pourquoi l'ordre logique de la place des pronoms clitiques n'est pas toujours observé, allant du COD au COI ? Voyons deux exemples,

*Au sujet du livre de María Isabel González Rey et Tomás Jiménez-Julià, *La complémentation du verbe en français et en espagnol* (Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2016 ; 100 p. ; ISBN: 978-3-8416-1246-5).

on dira : *il le lui donne*. Mais, *il me le donne*. L'ordre des compléments s'est inversé, allant du COI au COD. La réponse nous est donnée par Deloffre (1975 : 35) :

Dans la conversation, il y a deux personnes privilégiées ; la première (celui qui parle), la seconde (celui à qui on parle). D'où un ordre préférentiel qui, sans doute par la voie de la langue familière, s'est imposé à la langue générale. En revanche, à la troisième personne, la personne dont on parle n'a pas plus d'importance que la chose dont on parle.

Le seul nom des auteurs donne légitimité à l'ouvrage, tous deux enseignants de FLE et ELE à l'Université de Saint Jacques de Compostelle cernent dès le début de leur ouvrage la réalité des « difficultés que rencontrent les professeurs de FLE et les apprenants espagnols ». L'analyse contrastive s'étend sur ce qu'est la complexité de la description de la complémentation du verbe dans les deux langues. Ce simple exposé suffit à montrer qu'il s'agit d'un ouvrage de premier plan, dont la vigueur théorique et didactique s'affirme dans une argumentation solide. La quatrième de couverture de l'ouvrage donne le ton et rappelle l'unité qui a présidé une pareille synthèse qui manquait à ce point grammatical en particulier. De fait, contrairement à d'autres phénomènes linguistiques dont l'existence est moins visible, les manifestations de la complémentation du verbe, sont perceptibles à tout sujet parlant, qu'il soit natif ou apprenant de FLE. Les auteurs précisent dès la présentation de leur ouvrage la particularité de la place qu'occupent les pronoms clitiques adjoints aux verbes dont ils sont les compléments. À l'appui de cette analyse, on peut invoquer le problème soulevé depuis le XIX^e siècle par rapport à la complexité du système clitique du français qui fait appel à des procédés analytiques tandis que la grammaire espagnole explique avec plus de clarté et cohérence la complémentation du verbe.

C'est dans le cadre de leur engagement dans le domaine de la didactique de FLE et ELE que les auteurs abordent la problématique des fonctions des compléments du verbe en français et en espagnol. L'intérêt de l'ouvrage est ainsi double. Tout lecteur pourra en tirer profit parce que les auteurs maîtrisent la linguistique contrastive franco-espagnole et peuvent donc proposer des solutions concernant la problématique de la syntaxe française s'attachant à la complexité du complément d'objet indirect. Saisir ce qui, différenciellement, distingue le complément objet second de la tradition française du complément indirect n'est pas chose aisée et ne saurait s'enfermer en une formule. Toutefois, le lecteur, familiarisé avec ces problèmes liés à la nomenclature de ce complément, trouvera l'occasion de s'entraîner grâce aux exemples proposés. Il faut retenir que cet ouvrage est de même accessible à des non-initiés, ce qui n'est pas toujours le cas en matière de linguistique. L'intérêt principal de l'ouvrage réside évidemment dans l'explication apportée au problème syntaxique que pose la complémentation du verbe. Les auteurs proposent une réponse en trois parties.

La première partie se rapporte à l'article « Le complément objet : relevé des difficultés d'identification et d'emploi en situation d'apprentissage d'une L2 » González Rey établit que le métalangage des compléments du français et de l'espagnol ne forment pas un ensemble homogène comme le donne à croire certaines grammaires. Pour ce, l'auteure expose les origines de la structure et les fonctions des mots ou groupes de mots qui servent à compléter les verbes auxquels ils sont joints directement ou indirectement dans la phrase. S'agit-il d'un complément d'objet direct, indirect, second ? Un sujet de grammaire incontournable. Rien d'étonnant à ce qu'ils figurent aussi au centre des préoccupations des enseignants, cherchant à élucider ce fonctionnement. Cet article en est une excellente illustration, à la fois qu'une description approfondie des compléments de verbe, et montre que les pronoms clitiques ne se comportent pas nécessairement de manière uniforme dans les deux langues. Ces observations sont possibles grâce à l'analyse contrastive du français et de l'espagnol qui met en évidence les interférences auxquelles s'expose l'apprenant dans son investissement réflexif et son acheminement acquisitionnel à l'égard d'une nouvelle grammaire en approfondissant dans les problèmes que posent la caractérisation des compléments.

González Rey et Jiménez Julià, dans la deuxième partie, proposent l'article « Les fonctions des compléments du verbe en français et en espagnol. Vision contrastive ». Les auteurs, par le biais d'un métalangage approprié, entreprennent de décrire les unités constitutives de la complémentation du verbe et d'énoncer les règles qui président à leur usage. Une analyse identifie avec grande précision les différents types et fonctions des compléments du verbe français depuis Beauzée au XVIII^e siècle jusqu'à Wilmet (2007). En ce qui concerne la tradition espagnole, Isabel González Rey et Tomas Jiménez Julià, (2016 : 43) précisent que « À l'inverse, la grammaire espagnole traditionnelle a adopté un critère plus formel et plus scalaire, fondé sur la simplicité de la reprise clitique ». Des exemples précisent et illustrent les problèmes de définition des compléments direct, indirect et circonstanciel dans les deux langues. On constate grâce à l'analyse contrastive, proposée p. 47, qu'en langue française, le COD ne peut être introduit par une préposition. Sur ce, il n'existe pas de complément prépositionnel susceptible d'être remplacé par un clitique accusatif. Toutefois, en espagnol cette préposition est obligatoire avec les personnes et les verbes qui expriment des sentiments envers des sujets animés : Je vois mon frère *vs* Veo *a* mi hermano. Cet emploi dépend de la nature sémantique du verbe. Pour nombre de linguistes français le COS qualifie le complément prépositionnel qui suit le COD. Tandis que pour les auteurs (p. 48) « ni les valeurs, ni les réalisations du COS diffèrent du COI, car non seulement les COI datifs, [...] peuvent être inclus à l'intérieur du COS mais aussi ceux qui proviennent des autres cas et qui sont introduits par d'autres prépositions ». Un troisième critère portait sur le caractère « essentiel » des compléments indirects qui servait traditionnellement à les distinguer des CC, consi-

dérés « non essentiels » et représentés par les *Suplementos* de la grammaire espagnole qui correspondent aux CC « facultatifs » du français.

En outre, cette approche théorique met en exergue la notion de complément d'objet dans l'apprentissage grammatical du FLE. Il faut noter également que l'analyse contrastive des auteurs aborde les problèmes suscités particulièrement en ce qui concerne la complémentation du verbe en français et en espagnol. Par conséquent, cette approche renforcée par une réflexion sur le fonctionnement des deux langues, des deux systèmes linguistiques distincts, conduit à la prise de conscience qu'une langue n'est pas le calque d'une autre.

Les auteurs ont le grand mérite d'élucider un fait dont les grammaires parlent peu : la grammaticalisation des clitiques *en* et *y*, de fournir une solution qui en rende compte dans sept tableaux récapitulatifs de compléments verbaux dans les deux langues, trente-huit plus quarante-six exemples et quatre schémas qui soutiennent largement leurs arguments.

De même, dans la troisième partie, l'article « Regard sur le complément indirect dans la grammaire française à partir du complément indirect dans la grammaire espagnole ». Les auteurs González Rey et Jiménez Julià signalent « les différences de critère lors de l'identification des fonctions dans chacune des deux langues » et mettent en relief un nombre élevé de données concernant les compléments. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la grammaire française distinguait le complément direct sans préposition et l'indirect avec préposition. D'après Chervel¹ (1979 : 5), à partir de 1844, l'introduction du Complément Circonstanciel rompt cette dualité, le COI se compose d'un ensemble de réalisations hétérogènes ayant pour dénominateur commun le seul fait d'être introduites par une préposition. Une fois établie la fonction verbale du COI introduite par diverses prépositions, selon Riegel, Pellat et Rioul (2005 : 223) « son identification est d'autant plus délicate que la plupart des compléments circonstanciels et aussi introduits par une préposition ». La comparaison des compléments met en évidence les divergences structurelles qui existent dans les deux langues tout en amenant l'apprenant à faire la distinction entre objet direct et indirect dans les grammaires française et espagnole.

¹ L'article « Rhétorique et grammaire : petite histoire du circonstanciel » proposée par André Chervel montre comment l'innovation théorique qui date du XIX^e siècle fait ressortir l'importance du concept de complément circonstanciel et ses caractéristiques dans l'histoire de la grammaire scolaire. Il faudra attendre le début du XX^e s. pour que le concept prenne sa forme définitive dans la deuxième grammaire scolaire. La notion de circonstanciel est loin d'être claire car la distinction classique entre compléments *essentiels*, dépendant du verbe et inclus dans le GV, et compléments *circonstanciels* sont en nombre illimités. Même si le complément circonstanciel possède une valeur spatiale, il peut être complément d'un verbe car en principe, le complément du verbe participe de son sens qui ne suffit pas à définir le caractère circonstanciel d'un complément mais sa dépendance.

On le constate, pour mieux cerner à la fois les différences des compléments dans les grammaires espagnoles et françaises, l'ouvrage retrace une problématique non seulement théorique mais aussi, et surtout, didactique dans l'organisation de la langue française et de la langue espagnole. La finalité de cet ouvrage est double. D'une part, souligner la complexité du système clitique du français et d'autre part, la complémentation du verbe espagnol. À la lumière du survol de cette mise en relief du phénomène de la complémentation du verbe, force est de conclure cette recension. Pour ce faire, c'est dans le cadre de cette analyse contrastive exhaustive dont la vigueur théorique s'affirme dans une argumentation solide qui met l'accent sur les critères de l'identification des fonctions et des usages des compléments que González Rey et Jiménez Julià nous invitent à comprendre et à réfléchir sur la complémentation du verbe en français et en espagnol. En conséquence, une telle étude est un outil indispensable de réflexion sur la description linguistique des deux langues. Cette démarche fait ressortir les différentes fonctions des compléments dans le cadre de la phrase et cet ouvrage est conçu comme l'instrument capable d'aider nos apprenants de FLE à surmonter l'obstacle de la complexité du système clitique du français.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

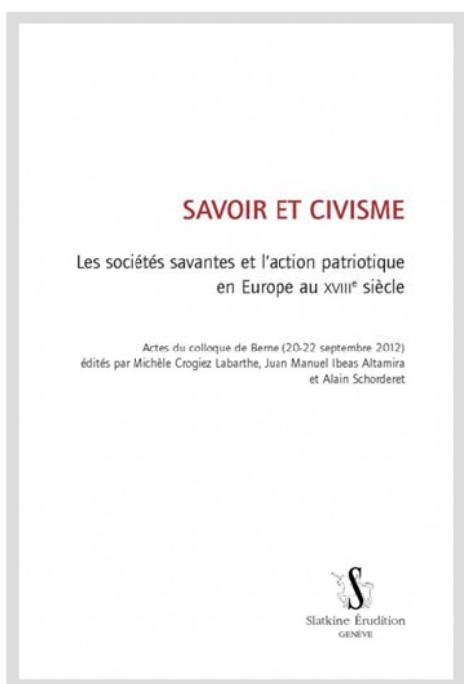
- CHERVEL, André (1979): « Rhétorique et Grammaire : petite histoire du circonstanciel ». *Langue française*, 41 (*Sur la grammaire traditionnelle*), 5-19.
- DELOFFRE, Frédéric (1975): *La phrase française*. Paris, SEDES.
- GONZÁLEZ REY, M^a. Isabel (2013): « Le complément objet : relevé des difficultés d'identification et d'emploi en situation d'apprentissage d'une L2 ». *Analele Universitatii din Craiova (Serie Stiint Filologice. Lingvistica)*, 12, 70-89.
- GONZÁLEZ REY, M^a. Isabel & Tomás JIMÉNEZ JULIÀ (2012): « Regard sur le complément indirect dans la grammaire française à partir du complément indirect dans la grammaire espagnole ». *Çédille, revista de estudios franceses* 8, 141-161. Disponible sur : <http://cedille.webs.ull.es/8/08grey-jimenez.pdf>.
- GONZÁLEZ REY, M^a. Isabel & Tomás JIMÉNEZ JULIÀ (2014): « Les fonctions des compléments du verbe en français et en espagnol. Vision contrastive », in A. Gautier, L. Pino Serrano, C. Varcárcel Riviero et D. Van Raemdonck (éds) : *ComplémentationS. Bruxelles*, PIE-Peter Lang (coll. « GRAMM-R. Études de linguistique française »), 175-192.
- RIEGEL, Martin ; Jean-Christophe PELLAT & René RIOUL (2005) : *Grammaire méthodique du français*. Paris, PUF.

Un acercamiento novedoso a las sociedades intelectuales de la Europa del siglo XVIII*

Lydia Vázquez Jiménez

Universidad del País Vasco

lydia.vazquez@live.com



La obra *Savoir et Civisme. Les sociétés savantes et l'action patriotique en Europe au XVIII^e siècle* profundiza en el estudio de las asociaciones intelectuales y patrióticas europeas en el siglo de las Luces. Si las representaciones suizas y españolas son de sobra conocidas, los diversos capítulos invitan a establecer una rica comparación con las prácticas eruditas y cívicas que a lo largo de este siglo se desarrollaron en una amplia parte del continente europeo. Estos apartados recogen cada una de las intervenciones de los participantes al congreso *Savoir et civisme* que se desarrolló en Berna del 19 al 31 de marzo de 2012 para, en cierto modo, promover puentes entre las investigaciones de los especialistas y la sociedad, y así sensibilizar sobre el tema a un público más amplio. Si la obra presta particular aten-

ción a Suiza por contar con una tradición de agrupaciones intelectuales particularmente representativa, su mirada se abre sobre un amplio territorio de la Europa de las Luces. Analiza igualmente el papel de los intelectuales franceses en la circulación del saber considerando el funcionamiento de las Sociedades francesas y sus vínculos con

* A propósito de la obra de Michèle Crogiez Labarthe, Juan Manuel Ibeas Altamira y Alain Schorderet (eds.), *Savoir et Civisme. Les sociétés savantes et l'action patriotique en Europe au XVIII^e siècle* (Ginebra, Slatkine, 2017; 412 p., ISBN: 978-205-1028-110).

el extranjero, incluso con Sociedades que evolucionan en sistemas muy diferentes o en países alejados.

El historiador bernés Ulrich Imhof, gran pionero en los estudios de las Sociedades de las Luces, y profesor en la propia Universidad de Berna, estableció una clara distinción entre Academias y Sociedades intelectuales en un primer tiempo, Sociedades económicas y patrióticas a continuación, y, por último, círculos y clubes sociales. El volumen que nos ocupa sigue esta tipología como modelo para explicar cómo evoluciona, a lo largo del siglo XVIII, la organización social de los representantes del saber europeo: como se desprende de los diferentes capítulos, cada una de las fases del periodo de las Luces habría estado dominada por uno de estos tres tipos. Estas actas demuestran igualmente que una misma Sociedad puede adoptar sucesivamente características de diferentes tipos, tomar apariencia de Sociedad económica y patriótica tras un comienzo como Academia, para terminar por aparecer como club o como logia. Así, un grupo de intelectuales, presentado como Círculo literario, puede convertirse en Sociedad económica y patriótica.

Se aprecia en esta lectura que el tan difundido paradigma de las Sociedades de las Luces se encuentra en constante evolución, que busca su lugar y su función dependiendo de gobiernos y gobernados; encadena a menudo tentativas sin éxito pero que implican un impacto duradero en el terreno de las instituciones del Estado, de la política de las obras sociales, la educación, las tecnologías, además del de las ciencias y la agricultura. Las diferentes aportaciones se interesan por los múltiples puntos de intersección entre las redes cada vez más densas de estas Sociedades, ya que a menudo encontramos como principales actores, o como figuras de referencia, a grandes sabios, literatos u hombres de Estado en el centro o en los bastidores de diversas Sociedades. De igual modo, esta obra contribuye a profundizar en el análisis histórico de las estructuras sociales y de las corrientes de pensamiento mediante un análisis de la producción manuscrita o impresa, con un acercamiento prosopográfico tanto individual como colectivo.

Responde así a diferentes preguntas de distinta índole, pero a la vez esenciales para la comprensión de estas asociaciones en su diversidad geográfica. En primer lugar las delimitaciones de dichas Sociedades tal y como se definen en sus textos constitutivos, en las obras que publican o en las que premian; desde su carácter más oficial (como las Academias Reales) a las formas más próximas a la logia masónica, donde pueden llegar a proyectar reformas por medio de la subversión del Estado. La obra muestra como las diferentes Sociedades con perfil oficial, independiente o incluso en ocasiones secreto, según el asunto y la época, recurren a formas diversas de comunicar sus saberes y sus ideales, desde temas que son sometidos al gran público, a otros presentados como panfletos o incluso mantenidos en secreto.

Por otro lado, aborda la relación entre reflexión y acción, algo que puede observarse tanto en la acción pública (política, jurídica, pedagógica...) de los miembros

de las Sociedades, como en las críticas que generan por su participación en la esfera pública. En este compendio se aprecia igualmente como, gracias a las enseñanzas de individuos vinculados a las Sociedades de Amigos del País, tendrán acceso a la educación personas hasta entonces privadas de todo tipo de instrucción por diversos motivos (como mujeres o menesterosos). De esta manera, se va pasando revista en este volumen a las personalidades y categorías profesionales implicadas en este fenómeno intelectual y cívico. Si el personal dirigente de la *Oekonomische Gesellschaft* de Berna o el de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, ya habían sido ampliamente estudiados con anterioridad, esta obra innova con su acercamiento a los mediadores entre las bases y las elites desde perspectivas plurifocales.

Por último se aborda el impacto editorial y social de estas concentraciones intelectuales: de las Enciclopedias y Diccionarios a los tratados educativos fomentados por las diferentes Academias y Sociedades. Así, desde un punto de vista social, se aprecia como en algunos casos, de estas Sociedades de Amigos del País nace la idea de un sentimiento de pertenencia común a todos los habitantes de un reino, como por ejemplo en España, mientras que en otros casos ese impacto se limita al establecimiento de un dialogo interconfesional entre las élites de los diversos cantones, como en Suiza.

Este volumen constituye por lo tanto un gran ejemplo de cómo la reunión dialéctica de grupos de investigadores especializados en Sociedades intelectuales de una misma época, pero alejadas geográficamente, puede ofrecer y ofrece nuevas visiones particularmente reveladoras. Las Sociedades económicas y patrióticas suizas y las Sociedades de Amigos del País españolas constituyen los paradigmas de referencia en las investigaciones en la materia. Cada uno de estos paradigmas se encuentra rodeado de una serie de fenómenos secundarios que poco a poco se van desgranando a lo largo de la obra en su contraposición con la realidad de otros países. Así se aprecia también que no solo las Sociedades de Amigos del País irradiaron hasta las colonias españolas, sino que también las Sociedades suizas mantuvieron Sociedades correlativas y que pueden considerarse como periféricas. El estudio comparativo de estas Sociedades junto con las francesas e italianas completa así lagunas de lo que se conocía hasta la fecha sobre la ilustración europea (los ejemplos franceses, suizos, italianos e ibéricos se siguen en orden).

De este modo, *Savoir et Civisme. Les sociétés savantes et l'action patriotique en Europe au XVIII^e siècle* pone magistralmente de relieve el cambio operado en la relación con el saber en un momento crucial de la historia y de la historia de conocimiento, en el paso del Antiguo Régimen a la modernidad de los estados nacionales. El sentimiento de pertenencia común y la acción ciudadana colectiva que dichos estados buscan reforzar, pueden ser concebidos como productos indirectos de los ideales compartidos en el seno de algunas Sociedades intelectuales. La obra ilumina ese momento del ocaso del Antiguo Régimen en el que nace a gran escala lo que cono-

ce mos como “la investigación pública”, así como las diversas motivaciones sociales (políticas en el sentido amplio de la palabra) de esas personalidades ejemplares que lucharon por asociar la vida intelectual y la acción pública.