



nº 15

abril de 2019

ISSN: 1699-4949

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

Cédille, 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.

Cédille 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 *Cédille, 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

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 Àngeles 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 16 (abril de 2020) 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:

 ¹findr



Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur

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, 2013-2017. El último muestreo está disponible en: <https://www.um.es/documents/793464/4343909/Indice+H+revistas+2013-2017/fb66c9e0-e4b5-4035-9269-7a45476ab8c7>.

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>Agence Universitaire de la Francophonie</i>
	<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</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>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>
	<i>Google Académico</i>



IBZ Online



International Institute of Organized Research



*Información y Documentación de la Ciencia en España
(ÍNDICES-CSIC)*



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



ProQuest



Ranking of Excellence in Research for Australia



REDALYC



REDIB



Regesta Imperii



RESH



RETI



ROAD



Science Gate



Scientific Commons



SCImago Journal & Country Rank



Scopus



Serials Union Catalogue



Sherpa-Romeo



SOCOLAR



Catalogue du Système Universitaire de Documentation



Ulrich's Periodicals Directory



WorldCat



Zeitschriftendatenbank

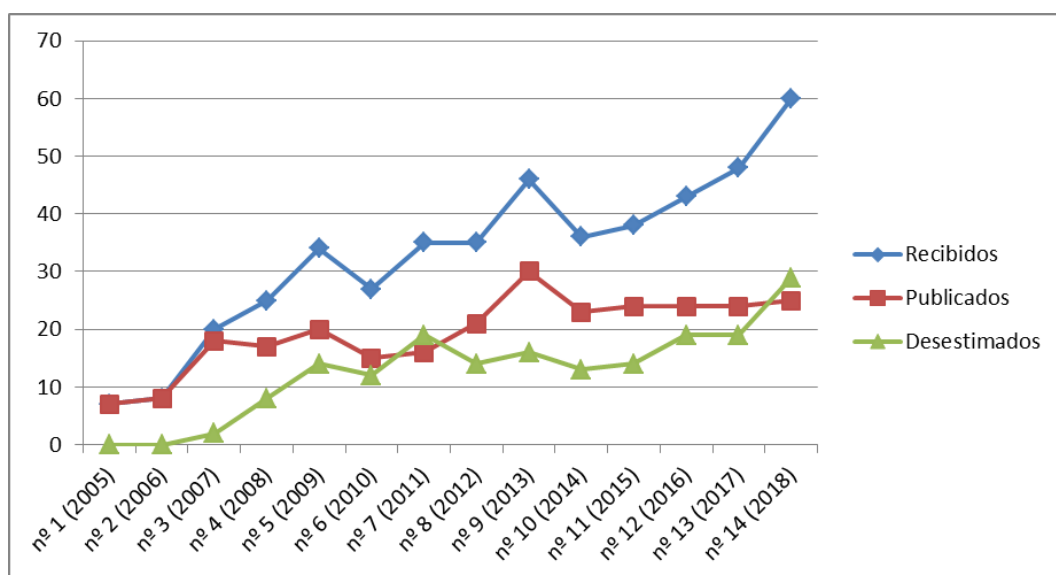
Estadísticas

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:

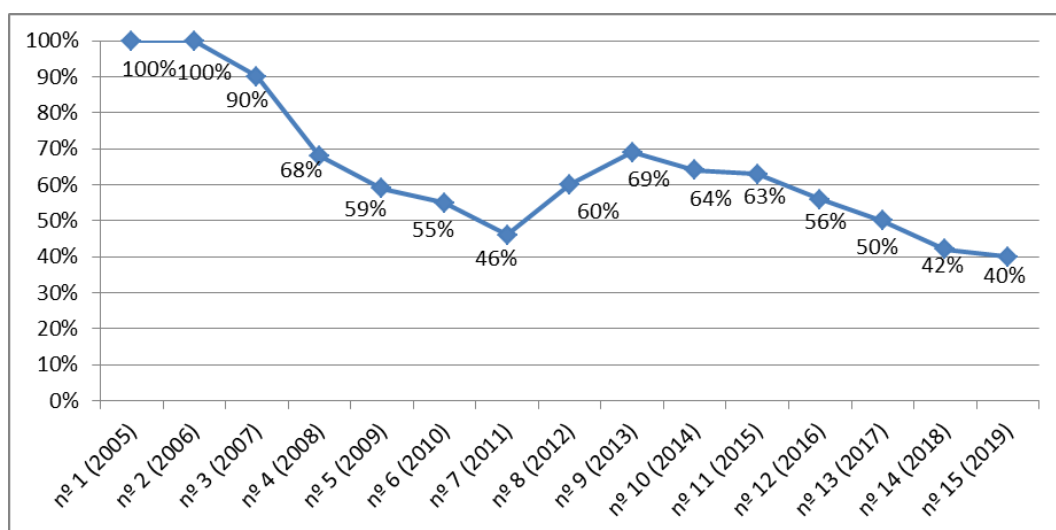
	TRABAJOS RECIBIDOS	TRABAJOS PUBLICADOS	TRABAJOS DESESTIMADOS
nº 1 (2005)	7	7	0
nº 2 (2006)	8	8	0
nº 3 (2007)	20	18	2
nº 4 (2008)	25	17	8
nº 5 (2009)	34	20	14
nº 6 (2010)	27	15	12
nº 7 (2011)	35	16	19
nº 8 (2012)	35	21	14
nº 9 (2013)	46	30	16
nº 10 (2014)	36	23	13
nº 11 (2015)	38	24	14
nº 12 (2016)	43	24	19
nº 13 (2017)	48	24	24
nº 14 (2018)	60	25	29
nº 15 (2019)	62	25	28
TOTAL	520	297	212

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 2005-2019 del 64'1%:



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, Çédille 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 (Univesitat 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 Tama-

[<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>], en el nº 13 (2017) para el periodo comprendido entre el 1 de enero de 2015 y el 30 de marzo de 2017 [<http://cedille.webs.ull.es/13/0oliver.pdf>] y en el nº 14 (2018) para el periodo comprendido entre el 1 de enero de 2016 y el 30 de enero de 2018 [<http://cedille.webs.ull.es/14/0oliver.pdf>].

rit Vallés (Universitat Politècnica de València. ESP), Irene Aguilà Solana (Universidad de Zaragoza. ESP), Isabel González Rey (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Isabelle 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 Bascañana (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).

Agradecimientos

Expresamos nuestro agradecimiento a Virginia Somolinos Pacheco, estudiante del Grado en Estudios Francófonos Aplicados de la Universidad de La Laguna, por su colaboración en las tareas de gestión y edición de la revista llevadas a cabo en el marco de las asignaturas “Prácticas externas I” y “Prácticas externas II” del curso 2018-2019.

La politesse dans le discours numérique : étude des stratégies linguistiques des offres de voyage digitales en français

Arrate ALDAMA EPELDE

Universidad del País Vasco

arrate.aldama@ehu.eus

Resumen

En estas últimas décadas, Internet, como medio de comunicación de masas, ha revolucionado por completo las comunicaciones humanas. Tanto es así que los estudios pragmáticos se decantan cada vez más por analizar un discurso innovador que surge de este mundo virtual: el discurso digital. Teniendo presente la relevancia de este nuevo tipo de discurso, nuestro trabajo tiene como objeto analizar un corpus de ofertas de viajes en francés tomadas de páginas Web de agencias de viajes de Internet con la finalidad de llevar a cabo un estudio renovado sobre la utilización de la cortesía lingüística en el discurso de la publicidad de viajes de Internet y ofrecer un nuevo enfoque al análisis pragmático del discurso digital.

Palabras clave: Cortesía verbal. Discurso digital. Publicidad. Viajes.

Abstract

In recent decades, the Internet, as a mass media, has completely revolutionized human communications so that pragmatic studies are increasingly opting to analyse an innovative discourse that emerges from this virtual world: digital discourse. Bearing in mind the relevance of this new type of discourse, our work aims to analyse a corpus of travel offers in French taken from Web sites of travel agencies of Internet in order to carry out a renewed study on the use of linguistic politeness in the discourse of Internet travel advertising and offer a new approach to the pragmatic analyses of the digital discourse.

Key words: Linguistic politeness. Digital discourse. Advertising. Travels.

Résumé

Dans ces dernières décennies, Internet, comme média, a complètement bouleversé les communications humaines tant et si bien que les études pragmatiques optent pour analyser un

* Artículo recibido el 14/11/2017, evaluado el 5/02/2018, aceptado el 11/11/2018.

discours novateur qui émerge de ce monde virtuel : le discours numérique. Considérant l'importance de ce nouveau type de discours, notre article a pour but d'analyser un corpus d'offres de voyage en français de sites Web d'agences de voyage d'Internet afin de réaliser une étude rénovée sur l'usage de la politesse linguistique dans le discours de la publicité de voyage d'Internet et apporter une nouvelle approche à l'analyse pragmatique du discours numérique.

Mots clé : Politesse linguistique. Discours numérique. Publicité. Voyages.

0. Introduction

À l'ère du numérique, les études pragmatiques s'intéressent de plus en plus aux nouvelles formes de communication que propose Internet (les courriers électroniques, les chats, les forums, les réseaux sociaux, les blogs, les sites Web) pour analyser divers phénomènes linguistiques. Ce moyen de communication a complètement changé la communication humaine et présente un discours en vogue qui intègre l'oral et l'écrit : le discours numérique.

Vu l'intérêt de trouver des cadres communicatifs pour ouvrir de nouvelles lignes de recherche pragmatique et d'analyser des discours novateurs, l'objectif de cet article est d'étudier un corpus d'Internet, les offres publicitaires de voyage et concrètement la politesse linguistique de ces offres, nécessaire pour construire des messages publicitaires efficaces et privilégier des relations interpersonnelles cordiales entre l'agence de voyage et le public.

Nous avons choisi la publicité de voyage comme cadre d'étude car c'est un secteur en plein essor grâce surtout à un vaste public qui relie de plus en plus les loisirs, la détente et l'amusement aux voyages et Internet, comme moyen de communication, car c'est le média idéal pour annoncer les voyages et les mettre à la disposition des clients qui se trouvent tout autour du monde.

Pour aborder ce travail, nous nous concentrerons d'abord sur l'analyse de la publicité de voyage sur Internet et, plus précisément, sur l'analyse des sites Web des agences de voyage et des offres de voyage, qui nous permettra d'identifier les caractéristiques de ce cadre (la publicité de voyage) et de ce moyen de communication (Internet) influant sur la politesse et les stratégies linguistiques employées dans la rédaction des slogans. Après, nous présenterons le corpus que nous avons créé pour aborder ce travail et, en nous aidant des principaux travaux de la politesse linguistique, nous réaliserons une première analyse des stratégies linguistiques employées dans les offres de notre corpus, qui nous mènera par la suite à considérer des études sur l'intensification linguistique et des

études sur la modalité discursive pour constituer une analyse plus spécifique de la politesse et des stratégies linguistiques des offres de voyage.

1. La publicité de voyage sur Internet

Le tourisme est un secteur en pleine mutation. Les agences de voyage, chargées de la promotion des offres de voyage, ont opté pour faire usage de nouvelles stratégies commerciales. De nos jours, elles doivent persuader et convaincre le « touriste-internaute » : une clientèle qui utilise Internet habituellement pour réserver les vacances.

Les facteurs socio-économiques tels que la consommation fréquente de voyages, les conditions d'embauche ou les goûts des utilisateurs ont favorisé l'apogée du secteur touristique sur Internet. Ce moyen de communication permet de développer ce secteur en améliorant sa visibilité et en rendant les offres de voyage plus attirantes.

Le tourisme virtuel est également très accessible et pratique pour les utilisateurs, car ils ont accès aux contenus des sites Web tous les jours et en permanence et peuvent faire des réservations à l'instant. De plus, ils ont la possibilité de comparer le prix, le logement, les agréments ou les activités que proposent les offres et décider laquelle leur convient. Les agences de voyage sont ainsi obligées de créer des offres qui soient séduisantes et, surtout, qui s'adaptent aux goûts et aux besoins du client éventuel parce que celui-ci peut changer d'avis en toute liberté ou considérer d'autres options.

En peu de mots, la publicité touristique a totalement modifié la manière de faire la promotion des offres de voyage et de les vendre grâce au moyen de communication (Internet), au public cible (le « touriste-internaute ») et aux stratégies commerciales pour le captiver. Contrairement à la publicité traditionnelle, c'est l'utilisateur qui recherche les offres mais c'est l'agence de voyage qui emploie des ressources afin de se rapprocher du client potentiel et l'inciter à acheter. Dans le but d'avoir de nouvelles opportunités commerciales, les agences créent donc leurs propres sites Web. Ces sites présentent une structure très particulière pour annoncer les voyages que nous analyserons immédiatement en nous basant sur la théorie de mouvements de Bhatia (1998)¹, une théorie linguistique

¹ Bhatia (1998) étudie les genres discursifs des cadres professionnels les plus divers et analyse, comme genre, les lettres de vente ou « sales promotion letters », des lettres non demandées par le public mais adressées à une clientèle sélectionnée par les entreprises pour la persuader d'acheter le produit ou le service. Il explique et étudie en détail les 7 mouvements d'une lettre de la banque Standard Bank : premièrement, la banque présente ses coordonnées ; deuxièmement, elle introduit l'offre, c'est-à-dire, elle offre le produit ou le service, donne des détails essentiels de l'offre et indique la valeur de l'offre ; troisièmement, elle offre des avantages ; quatrièmement, elle joint des documents ; cinquièmement, elle sollicite une réponse du client ; sixièmement, elle emploie des techniques de pression et, finalement, elle conclut la lettre poliment. Comme on verra par la suite, les agences de voyage emploient essentiellement deux de ces mouvements pour créer les sites Web et les offres : présenter les coordonnées et introduire le produit ou le service.

traditionnelle que nous utilisons comme référence pour étudier les sites Web des agences et les offres de voyage.

1.1. Les sites Web des agences de voyage

Les sites Web sont des supports dynamiques et efficaces d'achat et vente. Ils comptent des milliers de fichiers, les uns reliés aux autres, à travers des hyperliens. D'après Séré (2003), les hyperliens donnent la possibilité aux auteurs des sites d'organiser les contenus à plusieurs niveaux : le contenu de base, les définitions, « en savoir plus »... Les utilisateurs, quant à eux, utilisent les sites Web à leur convenance et « sautent » d'une page à l'autre. Il est possible donc d'accéder à un réseau de mondes virtuels infinis (Bosch et Montañés, 2005).

Les textes numériques de ces sites Web sont ouverts et en cours de création et modification constantes (López Alonso, 2014). En fait, les offres de voyage, en tant que textes numériques, sont variables et éphémères parce que les sites Web de voyages renouvellent leur information constamment. Ces changements continuels concernent les contenus et, particulièrement, la durée des offres de voyage, pouvant disparaître tous les deux de façon inattendue.

Relativement aux sites Web des agences de voyage, il faut remarquer que leurs pages d'accueil présentent une structure similaire, caractérisée par l'organisation de l'information par rapport à son importance sur le menu de navigation horizontal, les menus de navigation verticaux sur la gauche et sur la droite et le corps de page (Montañés *et al.*, 2005).

En accord avec Bhatia (1998), les pages d'accueil présentent le nom, le logotype, l'information de contact et l'information générale du voyageur sur la zone d'en-tête comme preuve de la fiabilité de l'agence et du produit, comme dans l'exemple ci-dessous.



Figure 1. Zone d'en-tête du site Web www.makila.fr

En général, ces références se situent sur le menu horizontal en ajoutant des photographies ou des images, sauf l'information de l'entreprise, à laquelle on a accès sur le menu en pied de page, zone permanente sur tous les sites selon Tascón (2012). Le menu en pied de page contient tout de même des données essentielles telles que les formules de paiement, les conditions générales de réservation de voyages ou un résumé de la navigation primaire du site Web.

Les offres de voyage, ordonnées par thématique (circuits, croisières, séjour neige, séjour soleil, « autotours » ...) ou destination géographique, sont recueillies soit sur un menu déroulant vertical sur la gauche ou sur la droite, soit sur un menu horizontal au-dessous de la zone d'en-tête du site Web. Et, finalement, le corps de page recueille les offres de dernière minute ou les « coups de cœur ».

Toutefois, cette distribution peut varier considérablement d'un site Web à l'autre. Dans l'exemple suivant, le site Web comporte deux menus : un menu horizontal sous la zone d'en-tête et un menu vertical à droite.



Figure 2. Menus horizontal et vertical du site www.arvel-voyages.com

Pour le dessin des offres de voyage, les agences de voyage emploient une même structure ou presque similaire combinant des images et des textes écrits pour concentrer le plus d'information possible dans un espace réduit, comme on verra par la suite.

1.2. Les offres de voyage

La théorie de mouvements de Bhatia (1998) présente comme deuxième pas du processus de création de ces sites Web l'introduction de l'offre, qui comprend trois caractéristiques : offrir le produit ou le service, détailler l'offre et indiquer sa valeur.

Dans ce deuxième mouvement, l'annonceur prend en considération la présentation du produit. Même si les rubriques des menus horizontaux ou verticaux contiennent toutes sortes de voyages, il ne fait pas une promotion de manière indistincte. Bien au contraire, il crée des annonces publicitaires pour un public dont les besoins sont spécifiques et l'attention est momentanée par l'influence d'Internet.

À cet égard, les annonces publicitaires comportent un titre, une photographie et un texte, comme éléments indispensables, et on les complète avec la typologie des caractères (la police et la taille des caractères) ou des images. Pour illustrer mieux la présentation des offres, nous en avons choisi une du site Web www.selectour.com.



Circuit Beauté Du Rajasthan 3*

Inde - New Delhi
Circuit 13 jours / 10 nuits

1563 € Devis et Réservation

[Ajouter aux favoris](#)
[Ajouter au comparateur](#)
[Vue satellite](#)
[Météo sur place](#)
[Infos pays](#)

Nous vous proposons un circuit complet au pays des Maharajas avec les plus belles étapes du Rajasthan évocatrices de légendes et d'histoire. Vous allez découvrir les plus belles villes de la région haut en couleurs comme Jaipur, la ville rose ; Jodhpur la bleue, Udaipur la blanche et Jaisalmer la jaune ...sans oublier Agra et son ...

[LIRE LA DESCRIPTION COMPLÈTE](#)

www.selectour.com

Figure 3. Offre de voyage

Dans cette annonce, on identifie les trois éléments indispensables des offres de voyage : la photographie est à l'en-tête et au-dessous se situent le titre (Circuit Beauté du

Rajasthan), d'autres informations importantes (la destination, le type de voyage ou le prix) et le texte. Néanmoins, cette distribution n'a pas été choisie hasardeusement et répond à des stratégies tenant compte du cadre et du public auquel on s'adresse. La présentation du voyage est une première stratégie pour retenir l'attention de l'utilisateur : l'instantané de la destination offerte a une fonction vocative (Bolaños *et al.*, 2004) et la typographie et les couleurs des caractères servent à distinguer le titre, les informations pertinentes du voyage (le type de voyage ou le prix) et le texte de l'offre pour faciliter la lecture de l'annonce. Une fois l'attention retenue, comme seconde stratégie, l'annonceur doit essayer de convaincre l'utilisateur en rédigeant un texte écrit dont le discours inclut toutes les stratégies linguistiques qu'il peut mettre en œuvre. Ces stratégies appartiennent à ce que l'on connaît comme politesse linguistique et, dans le chapitre 2, on la définira et analysera les stratégies de politesse linguistique employées dans les offres de voyage en nous aidant des principaux travaux de la théorie de la politesse.

1.2.1. Les offres de voyage de notre corpus

Cherchant à créer un corpus authentique qui nous permettra d'étudier la politesse de la publicité de voyage d'Internet, nous avons décidé de choisir des offres d'agences de voyage françaises qui ont des bureaux « physiques »² mais qui ont leurs propres sites Web pour augmenter leur visibilité et prospecter de nouveaux clients. Nous avons choisi les sites Web les mieux positionnés sur Google.

Le recueil des données a eu lieu en deux phases et, dans les deux phases, il nous a fallu trois ou quatre mois pour recueillir les offres et créer progressivement le corpus. Les premières offres datent de novembre 2011 et, les dernières, du mois de juin 2013.

Au total, nous avons recueilli 550 offres de 43 agences de voyage³ et nous avons choisi les offres de manière aléatoire pour ne pas conditionner les résultats de notre étude. Nous avons sélectionné diverses destinations (pays, villes, îles) et tous types de voyages (croisières, circuits, routes à moto, courts séjours ou week-ends...) afin de rendre un corpus varié et représentatif qui montre ce que les utilisateurs peuvent trouver de nos jours sur les sites Web des agences de voyage.

Comme exemple d'offres de voyage de notre corpus, nous présentons ci-dessous deux offres correspondant aux sites www.akaoka.com et www.kuoni.fr.

² L'utilisateur a toujours accès aux renseignements des bureaux des agences de voyage dans la zone d'en-tête des sites Web.

³ Nous avons cité les sites Web des agences de voyage dans la bibliographie.



Baléares Majorque en liberté
Trek aux Baléares
Majorque a des visages secrets, qui se découvrent seulement le long de ses sentiers ancestraux. Ce circuit conçu en boucle autour de l'île vous permettra de réellement découvrir cette île sauvage, outrepassant ainsi les idées préconçues selon lesquelles le tourisme de masse serait trop présent... Pas sur nos sentiers...




www.akaoka.com

Figure 4. Offre de voyage



Mexique
TRÉSORS ET PLAGES DU YUCATÁN
A PARTIR DE 1570 € TTC
Du 01/01/2012 au 27/04/2012
Circuit accompagné 7 nuits
Découvrez les richesses de la péninsule du Yucatán, cœur de la civilisation maya. Les vestiges des anciennes cités, l'agréable ville coloniale de Mérida, la faune et la flore de la réserve naturelle de Celestún, sans oublier la possibilité de prolonger votre circuit sur les plages de la Riviera Maya.

 **EN SAVOIR PLUS**

www.kuoni.fr

Figure 5. Offre de voyage

Ces deux exemples présentent les éléments qui comportent les offres de voyage de notre corpus : en tête d'annonce, les photographies de la destination et les titres, au centre, les slogans et, en fin d'annonce, les liens vers des informations complémentaires

(« en savoir plus »). Néanmoins, notre analyse porte sur les slogans des offres et, plus précisément, sur le type de politesse et les stratégies linguistiques employées dans la création de ces slogans.

2. La politesse des offres de voyage

2.1. Le terme « politesse linguistique »

La politesse est un concept que l'on peut définir dans deux perspectives différentes : la perspective du langage commun et celle du langage scientifique.

Dans la perspective du langage commun, on définit la politesse comme un ensemble de règles établies par la société qui concernent le comportement adéquat de ses membres (Rey-Debove et Rey, 2003). Les règles de politesse favorisent les actions « polies » et interdisent les « impolies ». De plus, ces règles sont verbales ainsi que non verbales. De cette façon, on privilégie l'harmonie des relations sociales et, en même temps, on évite les conflits entre individus. En général, on retrouve ces règles dans les manuels et les ouvrages du savoir-vivre (Lacroix, 1990 ; Montandon, 1995 ; Picard, 1995, dans le cas du français).

Dans la perspective du langage scientifique, la politesse est un concept scientifique qui ne coïncide pas avec le terme de politesse dans sa définition courante, même si toutes les deux significations (courante et scientifique) ont des ressemblances. Dans cette perspective scientifique, la politesse linguistique est un cadre d'étude ou de recherche de la pragmatique, qui remonte à la fin des années 70. À cette époque-là, les scientifiques sont de plus en plus conscients de l'importance de la politesse dans les échanges verbaux car, d'après eux, elle contribue à créer des relations sociales satisfaisantes et à intervenir dans les conflits causés par les objectifs qu'ont les interlocuteurs lors des interactions verbales.

Mais c'est dans les années 80 et 90 qu'on commence à appliquer la politesse linguistique aux études pragmatiques sur le langage. Entre les travaux qui prolifèrent à l'époque, il faut mettre en relief ceux qui présentent les règles de politesse déterminant la communication linguistique. Lakoff (1973) définit à travers ses maximes de politesse le comportement que les interlocuteurs doivent adopter pour être polis, bien que ceux qui parlent ne soient pas obligés d'employer ces maximes. Cependant, la politesse linguistique ne détermine pas seulement le comportement social des interlocuteurs, mais elle tient compte aussi de la relation entre eux et le bon fonctionnement de l'échange verbal. À cet égard, Leech (1983) définit des notions comme « politesse relative » et « absolue » ou « politesse positive » et « politesse négative ». Ces derniers termes sont également employés par Brown et Levinson (1987) dans leur modèle universel pour défendre que la

politesse linguistique préserve les *faces* des interlocuteurs lors des échanges verbaux ou *face-work*. Et, plus récemment, Kerbrat-Orecchioni (2005 : 189) offre sa propre définition de la politesse : «L'ensemble des procédés conventionnels ayant pour fonction de préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle, en dépit des risques de friction qu'implique toute rencontre sociale ».

Cela signifie que le langage doit utiliser des stratégies de politesse pour éviter des problèmes ou des malentendus entre interlocuteurs, ainsi que tenter de favoriser les relations cordiales et de compréhension entre individus. Et c'est en rapport avec cette dernière idée que nous avons décidé d'analyser les stratégies linguistiques des offres de voyage car on considère que la politesse linguistique influence directement le message publicitaire pour établir des relations harmonieuses entre l'agence de voyage et son public et rendre plus captivants les voyages pour que l'agence les vende à ce public.

Ainsi, on appliquera les travaux les plus importants à notre étude : les maximes de politesse de Lakoff (1973), l'étude de Leech (1983), le modèle universel de Brown et Levinson (1987), la théorie de Watts (1989, 1992, 2003, 2005) et la théorie de Kerbrat-Orecchioni (1992).

2.2. Application des principaux travaux de la théorie de la politesse à notre étude

Les principaux travaux de la théorie de la politesse analysent les caractéristiques fondamentales de la politesse linguistique employées au cours des échanges verbaux : le respect de maximes conversationnelles (Lakoff, 1973), la nature intrinsèque de la politesse utilisée lors des échanges (Leech, 1983), l'implication des *faces* des interlocuteurs (Brown et Levinson, 1987 ; Kerbrat-Orecchioni, 1992) et la conduite de ceux-ci dans ces échanges (Watts, 1989, 1992, 2003, 2005).

En application de ces études à notre analyse du discours des offres de voyage, on constate d'abord que la politesse linguistique employée par les agences dans la rédaction des offres de voyage respecte les trois maximes de Lakoff (1973). La publicité des offres évite de s'imposer au public, en respectant la maxime « Ne vous imposez pas ».

- (1) *Séjournes* à Londres en toute indépendance⁴ ! (www.promovacances.com).
- (2) *Découvrez* les îles de Guadeloupe : Marie Galante, Les Saintes et la Désirade, sans oublier l'île principale avec Grande Terre et Basse Terre ! (www.lafrançaisdescircuits.com).

Robles Ávila (2011) affirme que le discours publicitaire est exhortatif et incite le public à acheter le produit que l'on offre, dans ce cas, un voyage. De toute façon, le public ne perçoit pas les phrases impératives de ces exemples comme une imposition parce

⁴ Nous allons montrer seulement le slogan des annonces et non l'annonce complète.

que l'agence présente le voyage comme un voyage que recherche son public, le voyage de ses rêves. De plus, il s'agit de l'impératif des offres et des invitations que Brown et Levinson (1987 : 99) considèrent « poli ». Selon Kerbrat-Orecchioni (2004 : 244), « L'offre est donc d'autant plus polie qu'elle est formulée plus directement ».

L'annonceur donne aussi des choix au public, en respectant la maxime « Donnez le choix », pour que ce dernier croie qu'il peut satisfaire ses besoins. Dans notre corpus d'offres, cette maxime se manifeste à travers l'offre d'une grande variété d'activités, services ou lieux pour profiter des vacances et pour tous publics.

- (3) Envie de vacances décontractées en tout inclus, au bord d'une belle plage bordée de palmiers, dans un hôtel de taille humaine proposant une gamme complète de services et d'activités ? *Ne cherchez plus et plongez dans cet hôtel pour profiter de nombreux services à un excellent rapport qualité/prix. À chacun ses plaisirs, les adultes préféreront farniente ou activités alors que les enfants s'amuseront avec leurs copains du mini club sur les nombreux jeux aquatiques en forme d'animaux. Un hôtel pour petits et grands que nous vous invitons à découvrir.* (www.vacancestransat.fr).

Et cette publicité pousse des relations commerciales favorables pour l'agence et le public, tout en préservant toujours le territoire personnel de chacun, et respecte ainsi la maxime « Mettez votre interlocuteur à l'aise ». D'une part, l'agence essaie de créer une complicité avec son public en lui offrant *le meilleur* et, de l'autre, fait usage du déictique *nous* comme stratégie commerciale pour renforcer les relations et stimuler les ventes.

- (4) Cette croisière vous réserve *le meilleur* de la Norvège ! (www.unmondeadeux.com).
- (5) Prêt pour des vacances très conviviales ? C'est parti ! Dans un environnement très tunisien, le complexe Dar Jerba conjugue animations, sports et détente à un prix exceptionnel ! L'une des plus belles plages de l'île *nous* attend pour vivre des moments très chaleureux en famille. Et si *nous* le désirons, *nous* pourrions profiter de la thalasso et du spa ! (www.marmara.com).

En plus, la publicité de voyage se sert d'actes comme l'offre, des actes de parole conviviaux, parce que, du point de vue de Leech (1983), ce sont des actes essentiellement polis d'une politesse à caractère positif : ils créent le besoin ou le désir d'acheter le produit de sorte que le client soit plus réceptif et les ventes du produit augmentent.

Contrairement à Leech (1983), les principaux travaux sur l'implication de *faces* (Brown et Levinson, 1987 ; Kerbrat-Orecchioni, 2005) indiquent l'ambivalence de cet acte : offrir peut être flatteur et menaçant pour les *faces* des interlocuteurs. Un acte menaçant pour le territoire personnel d'autrui ou sa « face négative », parce que, selon Brown et Levinson (1987), l'interlocuteur est obligé d'accepter ou de refuser l'offre et peut con-

tracter une « dette » avec son locuteur, et, en même temps, un acte flatteur, parce que c'est un acte qui exprime une action positive dans le futur qui bénéficie l'interlocuteur. En d'autres termes, on parle d'un acte qui utilise des formules atténuant toute menace contre la « face négative » de l'interlocuteur ou des stratégies de « politesse négative » et des formules réparant les dégâts infligés à l'interlocuteur ou des stratégies de « politesse positive ». Kerbrat-Orecchioni (2005) considère l'offre comme un acte menaçant pour les « faces négatives » des interlocuteurs et anti-menaçant pour les « faces positives » ou l'image publique des interlocuteurs.

Et, finalement, en analysant la conduite des interlocuteurs par rapport aux variables situationnelles, selon Watts (1989, 1992, 2003, 2005) et son *continuum* appelé *relational work*, on affirme que l'agence de voyage adoptera une conduite appropriée pour le contexte (la publicité de voyage) et le moyen de communication (Internet). Concrètement, elle choisit l'acte d'offrir pour favoriser les relations annonceur-acheteur, et des expressions verbales positives pour la *face* de l'interlocuteur et la vente de voyages. C'est ainsi que l'acheteur aura une attitude plus favorable pour acquérir le produit. Il s'ensuit alors que la conduite politiquement correcte de l'agence de voyage repose sur un comportement poli.

Cependant, même si ces travaux ont contribué à l'étude de la politesse de toutes sortes de discours, ils présentent certaines limitations théoriques pour définir et décrire la politesse des offres de notre corpus, comme nous montrons par la suite.

Nous remarquons que la politesse linguistique des messages publicitaires de nos offres de voyage ne réside pas dans le respect d'un certain nombre de normes ou maximes qui concernent des échanges verbaux conviviaux ou que l'acte d'offrir n'est pas intrinsèquement poli de par sa nature car, comme les travaux consacrés à l'étude de l'implication des *faces* affirment (Brown et Levinson, 1987 ; Kerbrat-Orecchioni, 1992), certaines réalisations de l'offre menacent directement les *faces* des interlocuteurs et doivent être adoucies.

Les modèles de Brown et Levinson (1987) et Kerbrat-Orecchioni (1992) nous permettent d'analyser l'implication de *faces* lors de la réalisation de l'acte d'offrir et déterminer ainsi le type de politesse, mais il y a deux aspects de ces travaux qui ne nous permettent pas de faire une analyse en considérant les spécificités de nos offres : d'un côté, Brown et Levinson (1987) décrivent la politesse comme « atténuatrice » et réparatrice, et, dans notre cas, la politesse de nos offres est plutôt productrice, c'est-à-dire, l'agence de voyage emploie des stratégies linguistiques qui accentuent les caractéristiques positives des offres et favorisent les relations agence-acheteur pour atteindre ses objectifs commerciaux.

- (6) Profitez d'un séjour *de rêve* à l'hôtel The Sands Resort avec une vue *imprenable* sur la baie de Tamarin avec la *majestueuse* montagne du Morne en arrière-plan. (www.unmondeadeux.com).
- (7) Les plus beaux sites antiques de la Turquie de l'ouest *nous* ouvrent leurs portes. À l'issue du périple, *profitons* d'une pause balnéaire à Izmir. (www.marmara.com).

D'un autre côté, Kerbrat-Orecchioni (1992) décrit avec pertinence la politesse négative, et non les stratégies de politesse positive, en rendant sa théorie incomplète et, par conséquent, nous ne pouvons pas l'appliquer à notre travail. À ce sujet, l'étude de Watts (1989, 1992, 2003, 2005) est aussi incomplète parce que, bien qu'elle décrive clairement la conduite (appropriée et inappropriée) des interlocuteurs par rapport aux variables sociales, contextuelles et situationnelles, en pratique, on ne peut pas identifier la conduite du voyageur dans le discours puisque la théorie ne détermine pas les caractéristiques d'une conduite appropriée ou inappropriée.

Donc, tous ces travaux sont insuffisants pour définir la politesse des stratégies linguistiques de notre corpus d'offres et nous devons adopter une nouvelle démarche qui considère la spécificité de la publicité de voyage d'Internet pour caractériser la politesse.

2.3. Vers une nouvelle caractérisation de la politesse des offres de voyage

Comme nous venons de constater, les stratégies de l'acte d'offrir, en soi, ne sont pas porteuses de politesse, comme les travaux sur la théorie de la politesse soutiennent ; tout au contraire, les stratégies réussissent à être porteuses de politesse grâce à certains procédés linguistiques (l'impératif des offres, l'énumération des activités, services ou lieux offerts au public, le vocabulaire positif et le déictique *nous* ou les verbes conjugués à la première personne du pluriel) et à la façon dont les agences de voyage les emploient dans le contexte des offres de voyage.

Ces procédés linguistiques mettent en relief les caractéristiques positives des voyages pour les faire plus captivants aux yeux de la clientèle et plus efficaces afin d'atteindre les objectifs de l'agence et du « touriste-internaute ». En un mot, les agences de voyage utilisent des procédés qui intensifient positivement les caractéristiques des voyages propres du contexte de la publicité de voyage d'Internet.

Cette nouvelle conception rencontre la conception présente dans les travaux en espagnol sur l'intensification linguistique (Bravo, 2001 ; Briz, 2004, 2007 ; Bernal, 2007 ; Albelda y Barros, 2013), qui nous sert à définir la politesse des offres de voyage. Étant donné que la politesse linguistique est employée dans nos offres pour atteindre les objectifs de l'agence et du potentiel client, nous définissons la politesse des offres comme « stratégique » (Bravo, 2001 ; Briz, 2004, 2007 ; Bernal, 2007 ; Albelda et Barros, 2013)

car l'agence de voyage se montre polie pour créer des messages publicitaires qui favorisent la vente de ses produits.

Nous avons également remarqué que la politesse de nos offres est « valorisatrice » (Kerbrat-Orecchioni, 1992, 2005 ; Briz, 2004, 2007 ; Albelda, 2005, 2008 ; Barros, 2011), c'est-à-dire, les offres se servent des stratégies de politesse positive pour renforcer les *faces* de l'interlocuteur, produire un bénéfice pour celui-ci et se rapprocher de lui. D'ailleurs, la politesse « valorisatrice » se manifeste au moyen de stratégies d'intensification (Albelda, 2007 ; Barros, 2011) : des expressions linguistiques qui rendent les offres plus favorables aux yeux de l'interlocuteur et conditionnent la réponse favorable de celui-ci.

En fait, on définit l'intensification comme un ensemble de procédés linguistiques qui renforcent la réalité en augmentant le degré de la force illocutionnaire de l'acte de parole ou la quantité et la qualité de ce que l'on exprime dans cet acte de parole (Briz, 1998 ; Albelda, 2007 ; Albelda et Barros, 2013).

Ces études analysent les procédés linguistiques d'intensification à plusieurs niveaux : morphologique (suffixes et préfixes), syntactique (« modificateurs » des catégories grammaticales nucléaires, structures syntactiques, répétitions et énumérations), lexical (unités simples : substantifs, adjectifs, verbes et adverbes ; et phraséologie), sémantique (ironie et tropes) et phonique (ressources segmentaux et suprasegmentaux). À ce sujet, ces études en espagnol concernant l'intensification du contenu propositionnel coïncident dans une certaine mesure avec les études en français sur la modalité discursive (Bally, 1942 ; Benveniste, 1974 ; Meunier, 1974 ; Kerbrat-Orecchioni, 1980 ; Cervoni, 1987 ; Maingueneau, 1991 ; Charaudeau, 1992 ; Le Querler, 1996 ; Gosselin, 2010) : tous ces travaux affirment que l'intensification peut exprimer, à travers des éléments linguistiques, le compromis du locuteur avec ce qu'il a dit (Albelda et Barros, 2013).

Les études en français sur la modalité discursive étudient les modalités d'énonciation ou *modus*, ou l'attitude énonciative du sujet d'énonciation envers son récepteur, et les modalités d'énoncé ou *dictum*, qui font référence aux formes employées dans le discours verbal pour déterminer l'attitude du locuteur en rapport avec ce qu'il dit. Et, comme modalités d'énoncé, ces travaux mettent en relief la modalité épistémique (l'assomption de ce que l'on dit par rapport à la véracité de l'énoncé), la modalité logique (la certitude ou l'incertitude de la réalité exprimée dans l'énoncé), la modalité affective et appréciative (l'évaluation affective ou expressive des faits décrits dans l'énoncé) et la modalité déontique (la façon de traiter ce que l'on exprime dans l'énoncé comme obligatoire, facultatif ou d'interdiction).

Dans le discours de nos offres, nous observons que les agences réalisent des évaluations subjectives sur le contenu des slogans pour faire les offres plus séduisantes et

emploient une modalité qui exalte de manière très positive ce que les voyages mettent à la disposition des clients potentiels : la modalité appréciative. Ces évaluations que l'agence fait de ses voyages peuvent faire partie d'un ensemble de croyances et de valeurs acceptées collectivement ou des croyances personnelles de l'agence (Gosselin, 2010). En fait, les opinions de l'agence ne doivent pas forcément coïncider avec celles du public, mais l'agence se sert des stratégies de politesse « valorisatrice » pour que le public les accepte, autrement dit, l'agence offre ce qu'elle sait qui est désirable pour le public et fait que le public le désire.

Ces procédés linguistiques de politesse intensifient, dans les slogans des offres, la modalité d'énonciation, et plus particulièrement, les énoncés interrogatifs et impératifs, et la modalité d'énoncé, au niveau lexicale (catégories lexicales) et au niveau syntactique (énumérations et exclamations). Et, pour les analyser, nous nous basons sur les études en espagnol sur l'intensification et les études françaises sur la modalité discursive dans la mesure où leurs principes coïncident avec notre perspective d'analyse : la théorie de la politesse.

2.3.1. Les stratégies linguistiques de politesse

À partir de cette nouvelle caractérisation de la politesse de nos offres de voyage comme « stratégie valorisatrice », nous analysons l'intensification de l'énonciation et l'intensification de l'énoncé des offres de notre corpus.

2.3.1.1. Intensification de l'énonciation

Au niveau énonciatif, nous trouvons deux types d'énoncés intensifiés : les énoncés interrogatifs et les énoncés impératifs.

Les énoncés interrogatifs représentent une stratégie propre de ces offres pour rapprocher l'agence de son public mais très peu employée dans notre corpus (3,45%).

- (8) *Passer des vacances au bord de l'une des plus belles plages de sable blanc du monde vous fait rêver ? Alors venez au Club Lookéa Royal Boa Vista. D'une beauté à couper le souffle...* (www.bourse-des-voyages.com).
- (9) *Une envie de découvrir une des plus belles régions de France ? Offrez-vous une étape à Saint-Emilion, reconnu par les amateurs de vin du monde entier, en séjournant au superbe « Grand Barrail » Château – Hôtel – Spa 4*. Vous êtes convié pour un week-end œnologique et culturel au cœur des vignobles bordelais.* (www.travelzoo.com/fr).
- (10) *Qui n'a pas rêvé un jour de vivre comme un châtelain ? Nous vous proposons de découvrir les trois principales régions de l'Irlande en étant hébergés dans des manoirs ou des maisons de maîtres. Et en option, partez sillonner les vertes vallées irlandaises au volant d'une voiture de collection. Raffinement et plaisir des sens seront du voyage.* (www.vacancestransat.fr).

Même si dans les offres ci-dessus on demande apparemment les goûts et les préférences de son interlocuteur en montrant qu'il ne le connaît pas du tout, en considérant le contexte de communication dans lequel la question est posée et la relation entre locuteur et interlocuteur, on se rend compte que la vraie intention du locuteur est d'annoncer l'offre qui vient immédiatement après la question et cherche la complicité de son interlocuteur (Robles Ávila, 2011). Les énoncés accompagnant les interrogations appartiennent à la modalité impérative ou combinent les modalités déclaratives et impératives.

Les énoncés impératifs sont le signe distinctif de la publicité (Robles Ávila, 2011) et une stratégie très nombreuse (44,9%) de nos offres pour inciter l'interlocuteur à adopter un comportement, exprimé par le verbe principal.

- (11) *Laissez-vous bercer* par la douceur de vivre de Baracoa et de Santiago de Cuba pour un voyage en roue libre sur cette île unique. (www.makila.fr).
- (12) *Côtez* les plus beaux cirques pyrénéens de cette randonnée en liberté. (www.akaoka.com).
- (13) *Séjournes* sur les îles de Zanzibar, Chumbe et Mafia pour des plongées exceptionnelles. (www.makila.fr).
- (14) *Vivez* Séville dans un palais andalou. (www.promovacances.com)

Dans ces exemples, on n'interprète pas les impératifs comme des ordres ; au contraire, on les interprète comme des exhortations : dans notre corpus, la modalité impérative sert à inciter l'interlocuteur à se procurer l'offre que propose le voyage. C'est ainsi que l'on retrouve des offres qui combinent plusieurs énoncés impératifs.

- (15) *Survolez* la savane africaine, *laissez-vous* envouter par la vie sauvage avant de rejoindre l'Océan Indien. (www.makila.fr).
- (16) Vols + transferts + hébergement en formule « tout inclus ». *Soyez* parmi les premiers à découvrir Sainte Lucie. *Venez* séjourner en hôte privilégié (www.promosejours.com).
- (17) *Venez-vous* ressourcer en plein cœur des Alpes de Haute Provence, où la Villa Morélia 4* vous convie pour une escapade sous le signe de la haute gastronomie. *Profitez* d'un fantastique cadre naturel et d'une grande table régionale recommandée par Gault Millau (2 toques en 2010) et le Bottin Gourmand (www.travelzoo.com/fr).

Les offres de voyage combinent également des énoncés impératifs et déclaratifs. Même si les énoncés déclaratifs ne sont pas une modalité d'intensification dans notre corpus d'offres, ils fournissent des informations que les énoncés impératifs renforcent.

- (18) *Voyagez* à travers l'Ouzbékistan et le Turkménistan pour découvrir les vestiges glorieux des anciens empires d'Asie centrale. *Vous admirerez* l'architec-

ture délicate des grandes cités, entourées de steppes désertiques, qui émaillent la route de la soie et ont vu naître des civilisations antiques. Un itinéraire complet pour une traversée fascinante de l'Orient. (www.kuoni.fr).

- (19) Le Sitia Beach *vous ouvre* les portes de la partie orientale de la Crète. *Profitez* de sa formule « tout inclus » ! L'hôtel est situé sur la côte nord-est de l'île, à l'écart de l'agitation touristique, et à 120 km (environ 3h) de l'aéroport d'Héraklion. (www.voyages.carrefour.fr).

Dans l'exemple (18), on incite l'interlocuteur à réaliser l'action et, ensuite, on lui présente ce que les destinations lui procureront tandis que, dans l'exemple (19), l'ordre des énoncés change : premièrement, on définit le voyage et, deuxièmement, on incite l'interlocuteur à l'accepter.

Alors, ces deux modalités d'énonciation montrent, dans le texte écrit des offres, les intentions commerciales de l'agence de voyage.

2.3.1.2. Intensification des énoncés

Au niveau d'énoncé, on intensifie le lexique et, plus précisément, les substantifs, les adjectifs, les verbes et les adverbes, et la syntaxe, concrètement, au moyen d'énumérations et d'exclamations.

Le lexique sert à faire une appréciation très positive et à intensifier quantitativement et qualitativement le discours publicitaire. Cette appréciation est subjective car l'agence de voyage se base sur ses propres connaissances, mais en accord toujours avec ses objectifs. Suau Jiménez (2012) considère que cette subjectivité est nécessaire afin de persuader le client et faciliter les relations entre l'émetteur (l'agence de voyage) et le récepteur (l'éventuel client).

Dans les textes de nos offres, les catégories lexicales les plus abondantes sont les adjectifs (32,6%) et les verbes (28,7%). Les adjectifs expriment les qualités positives des voyages et les exaltent au maximum, comme dans les exemples ci-dessous.

- (20) *Superbe* itinéraire qui vous fera découvrir les *magnifiques* paysages des fjords de Norvège ainsi que Oslo et Bergen. (www.opodo.fr).
- (21) Venez profiter des *belles* plages de Wadduwa situées à proximité de Colombo. (www.atypik-travel.com).
- (22) C'est une agréable propriété. Profitez de cet hôtel pour visiter cette *charmante* ville ou pour visiter la campagne environnante... (www.agence-de-voyages.com).
- (23) Envie d'authenticité entre nature et découvertes ? Profitez de notre séjour *exclusif* aux mille couleurs, aux portes de la Camargue ; un site *unique* entre sable et mer, pour admirer toute une faune et une flore protégée : flamants roses, chevaux sauvages, étangs scintillants... (www.philibertvoyages.fr).

Les adjectifs de ces exemples expriment des qualités d'une « intensité maximale » comme dans (20), la beauté comme la principale réclame de la publicité des voyages (21), le charme, qui a une connotation très agréable et applicable à tout ce que l'on retrouve lors d'un voyage (22), et l'exceptionnalité (23), une valeur qui définit le voyage comme ce qui échappe à la routine.

Les offres de voyage recourent aussi à d'autres adjectifs qui ne comportent pas une modalité appréciative mais qui, dans le contexte communicatif des voyages et dans la culture française, sont perçus par le public comme positifs.

- (24) Situé au bord d'une mer immaculée, sur une superbe plage *de sable fin*, avec vue sur la *pittoresque* forteresse de Hammamet, l'hôtel Les Orangers Beach Resort et son parc *exotique* de 12 hectares d'oranges et de fleurs de jasmin vous offre des vacances *inoubliables* avec ses grands espaces de détente et d'animation pour toute la famille. (www.voyamar-vacances.com).
- (25) La Sardaigne, située au sud de la Corse, offre un patrimoine *culturel* et *historique* étonnant. Les belles plages de sable ne manqueront pas non plus de vous séduire et nous ne parlons pas de la nourriture et des bons petits vins sardes... Ce circuit vous emmènera de Marseille, via la Corse en Sardaigne. Les hébergements sont confortables et vous permettront de profiter pleinement de votre séjour. Les traversées en ferry sont incluses dans cette offre. (www.corse-a-moto.com).
- (26) Ce circuit, très *complet*, vous permettra d'aborder la Crète sous toutes ses facettes : merveilles archéologiques, paysages superbes, traditions, spécialités culinaires... Baignades et flâneries agrémenteront ce circuit *inoubliable*. (www.voyages.carrefour.fr).
- (27) À quelques pas de la plage de sable blanc de Nai Harn et de ses eaux cristallines, cet hôtel réunit toutes les conditions pour un excellent séjour en famille. À flanc de colline, cet établissement offre un cadre idéal pour passer des vacances *calmes* et *reposantes*. (www.partirenvoyages.com).

Ces adjectifs expriment des qualités plus spécifiques sur les destinations, les services ou le voyage même qui peuvent intéresser le public ou accomplir une des qualités recherchées par les voyageurs : le calme et le repos.

Donc, les adjectifs sont, pour ainsi dire, les meilleurs alliés de sites Web de voyages pour que le touriste potentiel devienne un touriste réel.

Les verbes, pour leur part, expriment les actions concernant les voyages et essayent de plaire au client, de répondre à ses besoins. Comme dans les catégories lexicales que nous avons déjà analysées, les verbes comportent un sème positif ou c'est le contexte

qui leur confère ce sème, de sorte qu'ils puissent être le véhicule de transmission de la modalité discursive (Maingueneau, 1991).

- (28) *Découvrez* les richesses de la péninsule du Yucatán, cœur de la civilisation maya. Les vestiges des anciennes cités, l'agréable ville coloniale de Mérida, la faune et la flore de la réserve naturelle de Celestún, sans oublier la possibilité de prolonger votre circuit sur les plages de la Riviera Maya. (www.kuoni.fr).
- (29) *Profitez* du meilleur de l'hydrothérapie à Bagnoles de l'Orne. *Rechargez vos batteries* en douceur avec des soins toniques et délassants tout au long de votre week-end. Hydromassage, application de boue, bain bouillonnant... il est bon de se faire chouchouter. (www.escarpone.fr).
- (30) À 3 km de la mer, dans l'arrière-pays varois, *venez-vous ressourcer* et *vous détendre* dans ce club rénové entouré d'un ravissant parc boisé. (www.belambra.fr).
- (31) Un véritable raid motoneige qui vous *conduira* du cercle polaire à l'océan Arctique. C'est l'aventure du grand nord sur 880 km. (www.voyage-moto.com).

Les verbes ont une forte présence dans les stratégies exhortatives et dans les stratégies qui, comme dans (31), présentent ce que le voyage offre au public et mettent en évidence les bénéfiques futurs du voyage, en montrant ces stratégies comme celles qui favorisent la face positive d'autrui.

Quant aux substantifs (26,4%) et adverbes (12,3%), les catégories les moins abondantes, nous observons qu'ils exploitent d'autres aspects de l'offre. Le voyageur utilise des substantifs qui désignent très favorablement le voyage (32) (33), la destination (34) (37), ce que le voyage ou la destination procurent (35) ou les sentiments qu'ils provoqueront chez le client (36) (37).

- (32) Vivez une véritable *aventure* du Grand Nord. Raid en traîneau à chiens au Yukon- 8 nuits sur place. (www.aventuria.com).
- (33) Partez à la *découverte* des fabuleux paysages d'Argentine ! Visite des chutes d'Iguazu incluse ! (www.promovacances.com).
- (34) *Joyaux* du massif alpin, les Dolomites vous réservent un spectacle éblouissant. Entre douceur et traditions, venez découvrir la période de l'Avent et la magie des marchés de Noël du Tyrol du Sud... (www.philibertvoyages.fr).
- (35) Plongez dans un pays de contrastes, entre le blanc immaculé et le bleu profond, *découvrez* les *mystères* de notre civilisation... (www.lafrançaisdescircuits.com).

- (36) Ce complexe hôtelier doté d'un centre de Spa unique au Sénégal, en bordure de plage de sable blond et d'une marina unique au Sénégal vous incitera au *bien-être* et à la *passion* de la pêche sportive. (www.voyamar-vacances.com).
- (37) De l'Ontario la province vertigineuse au Québec la province chaleureuse... Vous serez ébahis devant tant de *beauté* et de *grandeur*... Un *plaisir* prolongé par la découverte des *trésors* de la péninsule gaspésienne qui n'attendent que vous ! (www.voyamar-vacances.com) .

La plupart de substantifs ont un sème d'intensité et font référence à des concepts tels que des éléments d'une grande valeur (joyaux, trésors), les sentiments (bien-être, passion, plaisir) ou la beauté (beauté, grandeur). Et, dans ce contexte communicatif, ces substantifs renforcent encore plus les qualités de la publicité des voyages.

Mais, certains substantifs n'ont pas une connotation clairement positive (aventure, découverte, mystères) et c'est le contexte communicatif qui, une fois de plus, leur confère cette connotation valorisante. Et on observe qu'au moyen des valeurs non modalisées l'agence tente de transmettre au public qu'elle met à sa disposition tout ce qui peut l'intéresser ou elle essaie de répondre à ses attentes.

Et les adverbes renforcent quantitativement les qualités exprimées par les adjectifs et intensifient la quantité de substantifs.

- (38) Proche de la plage, cet hôtel vous accueille dans ses bungalows traditionnels aux couleurs chaudes nichés dans les jardins fleuris *très très* naturels. Confort simple, convivialité et chambres familiales, en tout compris. (www.promosejours.com).
- (39) Extraordinaire croisière le long des rivages de la Chine méridionale qui vous dévoilera une mosaïque de cultures millénaires et de paysages de *toute* beauté. (www.unmondeadeux.com).
- (40) Découvrez les incontournables de l'Australie à travers un programme captivant et *bien* rythmé pour une première approche du pays ! (www.promovacances.com).
- (41) Au milieu des palmiers et en bordure de plage, le Sunset Beach offre une *multitude* d'activités, idéal pour des vacances en famille. (www.promosejours.com).
- (42) Profitez d'un Réveillon original au cœur du Val de Loire. Un séjour qui vous permettra de passer *majestueusement* à la nouvelle année ! (www.philibertvoyages.fr).

Bref, les adverbes de quantité et modaux montrent ouvertement l'opinion positive de l'agence sur son propre voyage, grâce à l'appréciation et l'intensité qu'expriment les adverbes (Borillo, 1976).

Comme nous avons pu apprécier, le lexique est déterminant pour que l'agence fasse comprendre au client qu'il doit acheter son voyage et pas un autre.

La syntaxe et, notamment, les énumérations et les exclamations maintiennent cette même idée d'intensifier les caractéristiques des offres.

- (43) *Machu Picchu, lac Titicaca, Cusco, vieille ville de Lima, marchés et fêtes colorés...* Ce circuit vous plonge dans la culture indienne et hispanique, au contact d'une population accueillante. (www.afatvoyages.fr).
- (44) *Sydney, Ayers Rock, Alice Springs, Darwin kakadu Cairns, Grande Barrière de Corail*, voici tous les endroits que vous allez visiter grâce à ce circuit Panorama Australien en 17 jours et 13 nuits... (www.agence-de-voyages.com).
- (45) Vols + transferts en bateau + Hébergement en All inclusive. *Lagon turquoise, aquarium géant, cocotiers et plages blanches immaculées*, venez tout oublier le temps d'une semaine sur l'île de Rannalhi 4*. (www.promosejours.com).

Comme on voit dans ces exemples, les énumérations (14,36%) ont une double fonction : en premier lieu, ce sont des arguments solides pour convaincre les clients et, en second lieu, ce sont des procédés clairement efficaces pour favoriser l'offre et la face de l'interlocuteur puisqu'on lui donne des possibilités pour profiter du voyage.

Les exclamations (26,9%) se présentent comme une autre stratégie qui valorise positivement le voyage.

- (46) *Lancez-vous à l'assaut du toit de l'Afrique !* Trek guidé en Tanzanie-7 nuits sur place. (www.aventuria.com).
- (47) Sable blanc, eaux turquoises, la splendide plage tropicale de Bavaro vous enchantera tout simplement : *un cadre magnifique, une large gamme d'installations et de services et une bonne table !* (www.partirenvoyages.com).
- (48) Véritable musée à ciel ouvert, découvrez la ville éternelle : le Vatican, les fontaines, les places et musées. *Vivez au rythme de la dolce vita !* (www.fr.lastminute.com).

Cette intensification exprime les sentiments positifs de l'agence de voyage envers son produit et transmet ces sensations au client potentiel afin que ce dernier accepte l'offre et achète le voyage. Autrement dit, le locuteur cherche parfois des messages évocateurs comme les exclamations pour se rapprocher de l'interlocuteur et le séduire.

En somme, l'analyse de ces stratégies linguistiques renforce notre perception sur la politesse employée dans le discours des offres de voyage comme « stratégie valorisatrice » : les agences de voyage recourent à la politesse pour créer des messages publicitaires qui rapprochent le locuteur et l'interlocuteur et essaient de le captiver et de le convaincre.

3. Conclusions

Cette étude a cherché à appliquer la théorie pragmatique de la politesse linguistique à l'analyse d'un corpus spécifique, un corpus publicitaire d'Internet, pour analyser la politesse linguistique dans un discours novateur. La spécificité du corpus ainsi que les limitations théoriques des principaux travaux de la théorie de la politesse nous ont fait avoir recours à des travaux en espagnol sur l'intensification et à des travaux en français sur la modalité discursive afin de réaliser une nouvelle caractérisation de la politesse de nos offres comme « stratégie valorisatrice » et analyser les stratégies linguistiques utilisées pour atteindre les objectifs commerciaux des voyagistes.

En reliant la politesse « valorisatrice » au phénomène linguistique de la modalité discursive, nous avons analysé les procédés linguistiques d'intensification employés dans les slogans des offres de voyage au niveau de l'énonciation (les énoncés impératifs et interrogatifs) et de l'énoncé (le lexique et la syntaxe). La modalité d'énonciation ainsi que le lexique et la syntaxe, comportant un sème positif ou comportant ce sème positif grâce au contexte communicatif et à l'intention des agences de voyage qui le leur confèrent, concourent à créer un discours positivement intensifié qui favorise la destination, le voyage même, les offres de voyage, les sentiments que le voyage provoquera chez le client potentiel et la *face* de l'interlocuteur. Et ces procédés de politesse « valorisatrice » cherchent le rapprochement de l'interlocuteur, la complicité avec lui, la persuasion et la prospection des clients.

En définitive, nous avons réalisé une étude pragmatique sur la politesse du discours de la publicité de voyages d'Internet qui fait de nouvelles considérations sur la théorie de la politesse concernant les caractéristiques et l'emploi de la politesse linguistique et propose, à notre avis, une nouvelle approche pour analyser le discours numérique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBELDA, Marta (2005): « El esfuerzo de la imagen social en conversaciones coloquiales en español peninsular. La intensificación como categoría pragmática », in Diana Bravo (éd.), *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*. Stockholm-Buenos Aires, Dunken, 93-118.
- ALBELDA, Marta (2007) : *La intensificación como categoría pragmática: revisión y propuesta. Una aplicación al español coloquial*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- ALBELDA, Marta (2008) : « Influence of situational factors on the codification and interpretation of impoliteness ». *Pragmatics*, 18 (4), 751-773.

- ALBELDA, Marta et María Jesús BARROS (2013) : *La cortesía en la comunicación*. Madrid, Arco Libros (Cuadernos de Lengua Española, 117).
- BALLY, Charles (1942) : « Syntaxe de la modalité explicite ». *Cahiers de Ferdinand de Saussure*, 2, 3-13.
- BARROS, María Jesús (2011) : *La cortesía valorizadora en la conversación coloquial española: estudio pragmalingüístico*. Grenade, Université de Grenade.
- BENVENISTE, Émile (1974) : *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard.
- BERNAL, María (2007) : *Caracterización sociopragmática de la cortesía y de la descortesía. Un estudio de la conversación coloquial española*. Stockholm, Université de Stockholm.
- BHATIA, Vijay Kumar (1998) : *Analysing Genre: Language use in Professional Settings*. Londres, Longman (2^e édition).
- BOLAÑOS, Alicia, María Jesús RODRÍGUEZ, Lydia BOLAÑOS et Luis LOSADA (2004) : *Análisis del discurso electrónico: convenciones genéricas, lingüísticas y funcionales*. Las Palmas de Gran Canaria, Université de Las Palmas de Gran Canaria.
- BORILLO, Andrée (1976) : « Les adverbes et la modalisation de l'assertion ». *Langue Française*, 30, 74-89.
- BOSCH, Elena et Elvira MONTAÑÉS (2005) : « El discurso persuasivo tradicional y virtual: propuesta de análisis ». *Revista española de lingüística aplicada*, vol. Extra 1, 139-160.
- BRAVO, Diana (2001) : « Sobre la cortesía lingüística, estratégica y conversacional en español ». *Oralia*, 4, 299-314.
- BRIZ, Antonio (1998) : *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona, Ariel.
- BRIZ, Antonio (2004) : « Cortesía verbal codificada y cortesía verbal interpretada en la conversación », in Diana Bravo et Antonio Briz (éds.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre cortesía en español*. Barcelona, Ariel, 67-94.
- BRIZ, Antonio (2007) : « Para un análisis semántico, pragmático y sociopragmático de la cortesía atenuadora en España y América ». *Lingüística española actual*, 29 (1), 5-40.
- BROWN, Penelope et Stephen C. LEVINSON (1987) : *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CERVONI, Jean (1987) : *L'énonciation*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CHARAUDEAU, Patrick (1992) : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette.
- GOSELIN, Laurent (2010) : *Les modalités en français. La validation des représentations*. Amsterdam, Éditions Rodopi B.V.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980) : *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1992) : *Les interactions verbales*. Paris, Armand Colin, t. II.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2004) : « Il fait vraiment chaud aujourd'hui ! Vous voulez boire quelque chose ? Le travail des faces dans l'échange initié par une offre », in Antoine Auchlin, Marcel Burger, Laurent Filliettaz, Anne Grobet, Jacques Moeschler, Laurent Perrin, Corinne Rossari et Louis de Saussure (éds), *Structures et discours. Mélanges offerts à Eddy Roulet*. Québec, Nota bene, 417-432.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2005) : *Le discours en interaction*. Paris, Armand Colin.
- LACROIX, Michel (1990) : *De la politesse. Essai sur la littérature du savoir-vivre*. Paris, Commentaire/Julliard.
- LAKOFF, Robin (1973) : « The logic of Politeness, or Minding your P's and Q's ». *Proceedings of the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 345-356.
- LEECH, Geoffrey N. (1983) : *Principles of pragmatics*. Londres, Longman.
- LE QUERLER, Nicole (1996) : *Typologie des modalités*. Caen, Presses Universitaires de Caen.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga (2014) : *Análisis del Discurso*. Madrid, Editorial Síntesis.
- MAINGUENEAU, Dominique (1991) : *Analyser les textes de communication*. Paris, Dunod.
- MEUNIER, André (1974) : « Modalités et communication ». *Langue Française*, 21, 8-25.
- MONTANDON, Alain (1995) : *Dictionnaire raisonné de la politesse et du Savoir-Vivre : du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Seuil.
- MONTAÑÉS, Elvira, Elena BOSCH et Rosa GIMÉNEZ (2005) : « Protocolos comunicativos en la promoción de servicios turísticos ». *Quaderns de Filologia, Estudis Lingüístics*, 10, 205-223.
- PICARD, Dominique (1995) : *Rituels du savoir-vivre*. Paris, Éditions du Seuil.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (2003) (dir.) : *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- ROBLES ÁVILA, Sara (2011) : « Marcadores sintácticos de la cortesía verbal en la comunicación publicitaria », in Santiago Alcoba et Dolors Poch (coord.), *Cortesía y publicidad*. Barcelona, Ariel letras, 137-155.
- SÉRÉ, Arlette (2003) : « El documento hipertexto en el discurso de transmisión de conocimientos », in Covadonga López Alonso et Arlette Séré (éds.), *Nuevos géneros discursivos: los textos electrónicos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 117-136.
- SUAU JIMÉNEZ, Francisca (2012) : « Páginas web institucionales de promoción turística: el uso metadiscursivo interpersonal en inglés y español », in Julia Sanmartín Sáez (éd.), *Discurso turístico e Internet*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 125-153.
- TASCÓN, Mario (2012) : *Escribir en Internet: guía para los nuevos medios y las redes sociales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- WATTS, Richard J. (1989) : « Relevance and relational work: linguistic politeness as politic behaviour ». *Multilingua*, 8 (2/3), 131-166.

- WATTS, Richard J. (1992) : « Linguistic politeness and politic verbal behaviour: Reconsidering claims for universality », in Richard J. Watts, Sachiko Ide et Konrad Ehlich (éds), *Politeness in language: Studies in history, theory and practice*. Berlin, Mouton de Gruyter, 43-69.
- WATTS, Richard J. (2003) : *Politeness*. Cambridge, Cambridge University Press.
- WATTS, Richard J. (2005) : « Linguistic politeness research: *Quo vadis?* », in Richard J. Watts, Sachiko Ide et Konrad Ehlich (éds), *Politeness in language: Studies in history, theory and practice*. Berlin, Mouton de Gruyter, 155-199.

SITES WEB DES AGENCES DE VOYAGE

www.planetanoo.com	www.stivoyages.fr
www.makila.fr	www.voyages.carrefour.fr
www.kuoni.fr	www.travelzoo.com/fr
www.vacancestransat.fr	www.tangka.com
www.partirenvoyages.com	www.vestiges-tours-online.com/fr/
www.directours.com	www.escaporne.fr
www.promovacances.com	www.le-voyage-autrement.com
www.nouvelles-frontieres.fr	www.tropicalement-votre.com
www.arvel-voyages.com	www.aventuria.com
www.philibertvoyages.fr	www.tematis.com
www.marmara.com	www.akaoka.com
www.atypik-travel.com	www.route-voyages.com
www.fr.lastminute.com	www.mon-tour-motos.com
www.opodo.fr	www.lafrancaisedescircuits.com
www.sensationsdumonde.com	www.heliades.fr
www.agence-de-voyages.com	www.voyamar-vacances.com
www.selectour.com	www.unmondeadeux.com
www.bourse-des-voyages.com	www.croisitour.com
www.promosejours.com	www.voyage-moto.com
www.afatvoyages.fr	www.corse-a-moto.com
www.ailleurs.com	www.terreentiere.com
www.belambra.fr	

Jadis, dans le commencement la parole n'était pas.
Sacré, anthropogénèse et animalité humaine
chez Pascal Quignard

Cristina ÁLVARES

Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Résumé

Qu'est-ce que le sacré ? Les théories qui s'y sont intéressées, depuis Georges Bataille jusqu'à René Girard, en passant par Roger Caillois, Mary Douglas, Julia Kristeva, Emmanuel Lévinas, le présentent comme une notion difficile à contenir dans le cadre d'une définition parce qu'il se manifeste comme excès, débordement, déversement. Pensé le plus souvent comme substance et comme force, le sacré est ce qui déstabilise les formes et efface différences et limites. Nous retrouvons cette ligne de pensée dans les réflexions de Pascal Quignard sur la présence du sacré dans la genèse de l'humain dans et avec l'animal. Notre propos est d'examiner la fonction du sacré dans les déplacements du bord où se rejoignent les animaux (proto)humains et les autres.

Mots clés : Sacré. Sacrifice. Animal. Humain. Mimétisme. Cynégétique.

Resumen

¿Qué es lo sagrado? Desde Georges Bataille hasta René Girard, incluyendo a Roger Caillois, Mary Douglas, Julia Kristeva y Emmanuel Lévinas, los teóricos de lo sagrado lo presentan como una noción difícil de contener en los límites de una definición, pues se manifiesta como exceso, vertido, desbordamiento. Entendido a menudo como sustancia y fuerza, lo sagrado es lo que desestabiliza las formas y anula las diferencias y las fronteras. Esta línea de pensamiento se encuentra en las reflexiones de Pascal Quignard sobre la presencia de lo sagrado en la génesis del humano con y en el animal. Este artículo examina la función de lo sagrado en los desplazamientos de los límites donde se encuentran y se desencuentran los animales (proto)humanos y los otros.

Palabras clave: Sagrado. Sacrificio. Animal. Humano. Mimetismo. Cinegética.

Abstract

What is the sacred? From Georges Bataille to René Girard, throughout Roger Caillois, Mary Douglas, Julia Kristeva, Emmanuel Lévinas, the main theories of the sacred have

* Artículo recibido el 17/10/2018, evaluado el 21/11/2018, aceptado el 21/11/2018.

described it as a notion which can hardly be contained within the framework of a definition, as its ways are excess, overflow, outburst. Frequently thought as substance and strength, the sacred is what destabilizes forms and removes differences and borders. This line of thought is at work in Pascal Quignard's speculations on the role of the sacred in the shaping of the human form, in and with the animal. This paper examines the sacred in the shiftings of the threshold where (proto)human animals and other animals meet.

Keywords: Sacred. Sacrifice. Animal. Human. Mimetism. Cynegetics.

0. Introduction

Dans les sciences sociales et humaines du XX^e siècle, le sacré est présenté comme force qui désintègre des formes et des statuts et qui brouille, voire efface des différences et des frontières. Le sacré se situe du côté du désordre, de l'indifférenciation, du chaos. Aussi René Girard critiquait-il au structuralisme son formalisme logico-combinatoire qui s'assure d'un ordre (un système de différences, un langage), avec cette conséquence inévitable qu'il est incapable de théoriser le sacré. Notre hypothèse consiste à interroger la différence anthropologique à la lumière du sacré en tant que champ d'affaiblissement des différences et des limites. Notre contemporanéité épistémologique suit une orientation critique de déconstruction des différences fondamentales, notamment masculin-féminin et humain-animal. Celle-ci est à présent un enjeu épistémique et politique majeur qui exige de repenser les limites de l'humain, de le redéfinir dans et avec l'animal. Dans ce contexte, la notion même de limite est en train d'être remplacée par celle de seuil et la notion de frontière par celle de bord. Cette substitution signifie une valorisation du fluide et du continu sur le stable et le discontinu. Il n'y a pas de différences fixes ou de frontières infranchissables. Une des déconstructions les plus remarquables de la différence anthropologique et de la critique de l'humanisme se trouve chez Pascal Quignard. Centrée sur la figure de l'origine, laquelle appelle toute une constellation ou mouvance thématique, l'œuvre de Quignard donne une importance particulière à la genèse de l'humain ou plutôt de l'animalité humaine, étant donné que, pour lui, l'homme ne s'est jamais séparé de l'animal et que « nous ne sommes jamais complètement des hommes » (Quignard, 2018 :157). Ses spéculations anthropogénétiques ne portent pas sur la définition d'une frontière entre l'homme et l'animal, mais sur l'instabilité et les reconfigurations d'un seuil. Qui plus est, le sacré imprègne les mutations et les translations du seuil humain-animal tout au long de l'évolution.

1. Un sacré animal

Dans *Les larmes*, Pascal Quignard (2016 :189) écrit ceci :

Jadis, dans le commencement, la parole n'était pas. Il n'y avait pas d'hommes encore. Tous les animaux étaient des bêtes et les

hommes aussi étaient des bêtes. Les plus prédatrices d'entre elles n'étaient pas encore nommées mais c'étaient déjà les êtres qu'on appelle les dieux c'est-à-dire les félins et les rapaces.

« Jadis, dans le commencement, la parole n'était pas ». Cette phrase nie la phrase inaugurale de l'Évangile selon Saint Jean : Au commencement était la Parole (*Logos*). La forme négative de la phrase destitue le *Logos* du primat ontologique et de la transcendance du pouvoir créateur que sont ses attributs dans la Bible. Quand Saint Jean écrit que tout a commencé à exister par le Verbe, celui-ci est investi du statut de cause externe de la création. D'où l'identité entre Verbe et Dieu. Dieu a créé par la Parole. Les premières lignes de l'Évangile condensent le récit génésique dans lequel la création est l'œuvre du Verbe de Dieu : « Dieu dit : « “que la lumière soit !”, et la lumière fut »¹.

En donnant à la proposition de Saint Jean une forme négative, « ... la parole n'était pas », Pascal Quignard attribue la priorité ontologique à la création même, appelée aussi cosmos ou nature ou matière. La matière n'a été créée par aucune instance transcendante – *Logos*, Dieu, Esprit – et le langage est tardivement advenu à l'existence pour dire le monde selon des critères et des règles qui ne semblent pas être ceux de la nature ou qui en excèdent les propriétés internes. Ainsi destitué de son primat ontologique, le *Logos* tout comme l'homme sont *a posteriori*. Avant eux, il y a la *Physis*.

L'inversion de l'ordre biblique des priorités ontologiques introduit à un cadre de pensée différent de celui de la tradition métaphysique occidentale dont les deux matrices, la gréco-romaine et la judéo-chrétienne, se rejoignent dans la considération de deux principes ontologiquement étrangers l'un à l'autre : esprit et matière, forme et substance, intelligible et sensible, langage et vie, parlant et vivant. De la rencontre de ces deux matrices résulte la tradition rationaliste et métaphysique de l'humanisme dont la forme la plus répandue est celle que Bimbenet appelle « l'humanisme de droit divin » (Bimbenet, 2011: 11). Créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, l'homme est le seul être qui possède la compétence transcendante de la parole. C'est cette compétence qui fonde et légitime son statut d'exception dans la nature. Parce qu'il parle, il est transcendant à la nature tout en étant dans la nature. Adam nomme les animaux et cette nomination, qui couvre le vivant du tissu signifiant, instaure l'autorité de l'homme sur les autres créatures. Le nom qu'elles reçoivent, en les logeant dans l'ordre symbolique, leur enlève de la présence ou du réel ou de l'être : « Le langage, né pour faire signe mystérieusement lors de la prédation des fauves, dans le dessein de leur extermination, les dépouille déjà de leur existence » (Quignard, 2005 :149). La-

¹ Le texte de la *Genèse* est disponible à <https://www.info-bible.org/lsg/01.Genese.html>. L'Évangile selon Saint Jean est disponible à <https://www.info-bible.org/lsg/43.Jean.html> (consultés le 14 octobre 2018).

can (1966 : 319) n'a-t-il pas dit que le symbole se manifeste comme meurtre de la chose et Thom (1990 :138) que le nom amortit la fascination qu'exercent sur les animaux les formes externes ? Nommer c'est mettre à distance. L'impact dénaturalisant et dévitalisant du langage est une idée typiquement humaniste qui a bien tenu la route dans notre histoire intellectuelle. Une de ses dernières manifestations, peut-être la plus sophistiquée, est la psychanalyse, surtout dans sa version lacanienne, où le concept majeur de castration distingue structurellement la sexualité humaine, effet du signifiant (c'est-à-dire déterminée par le *Logos*), de la sexualité des animaux, déterminée par l'instinct. Le concept de castration est une objection radicale à l'idée, elle aussi tenace, selon laquelle le sexuel constitue une sphère naturelle et vitale transversale aux animaux, et en tant que telle favorable aux retrouvailles de l'humain avec son soi-disant « instinct animal ». Lacan a passé sa vie à démontrer systématiquement et rigoureusement l'idée d'un sexuel naturel pour le parlêtre. Cela est impossible pour autant que son *ex-sistence* est déterminée par le jeu du signifiant. La théorie de l'inconscient a beau être une subversion de la conception humaniste du sujet autonome de la conscience (le sujet se constitue au champ du langage qui lui est hétéronome), Lacan s'inscrit pleinement dans la tradition humaniste judéo-chrétienne². C'est de cette tradition que Quignard s'écarte lorsqu'il nie la primauté ontologique du *Logos*. Ce qu'il cherche aussi bien dans la littérature que dans la psychanalyse c'est à dénouer le tissu du langage de façon à le replonger dans le dynamisme pré-rationnel des images spontanées. « La langue parlée et acquise et l'image involontaire et sauvage s'opposent comme le jour et la nuit » (Quignard, 2018 :48). Littérature et psychanalyse réintroduisent au monde animal en-deçà des appartenances auxquelles le langage nous assigne (famille, langue, culture, nation) et qui façonnent notre identité. La littérature distend les liens linguistiques au moyen des lettres qui émettent le flux verbal et le mettent au silence. Distensions et discontinuités donnent sur des images. Quant à la psychanalyse, elle désocialise la parole, son énonciation ayant lieu hors du commun – hors du dialogue, de la conversation, de l'interlocution, du discours courant. Elle fait l'analysant reculer à la condition d'*in-fans* (celui qui ne parle pas) et rejoint les images de ses rêves. Littérature et psychanalyse sont des modalités de l'*aparlançe* dans la langue même. Chacune fraye une voie d'accès au monde du rêve animal ou au monde animal du rêve. Ce sont deux manières de résister à la colonisation symbolique de l'âme et d'y préserver un peu d'insularité (cf. Quignard, 2009 :109).

« Il n'y avait pas d'hommes encore. Tous les animaux étaient des bêtes et les hommes aussi étaient des bêtes » (Quignard, 2016 :189). Quignard conteste, avec la priorité et la transcendance du Verbe chez Saint Jean, l'autonomie et l'autorité de

² Voir, par exemple, le débat autour de la traduction de *Verbe* par *langage* dans les séances 22 et 24 du Séminaire II (Lacan, 1978 : 319-338 et 355-361).

l'homme sur les autres animaux dans la Genèse. L'énoncé biblique cache ce que la théorie de l'évolution nous apprend sur l'origine animale de l'homme, laquelle suppose un monde pré-linguistique dans lequel les hommes ou plutôt les pré-hommes sont des animaux comme les autres, sans noms, sans catégories, existant dans le plan immanent de la *Physis*. Dans ses méditations anthropogénétiques, l'écrivain combine la moderne théorie de l'évolution avec la notion ancienne de nature. *Physis* désigne le substrat des évolutions (transformations et dérivations) contingentes des êtres (animés et inanimés) : « [...] le monde dans le temps est un torrent gonflé par un orage qui s'emporte lui-même et qui emporte tout. La pluie des êtres ne s'interrompt pas. Tout dévale dans la nuit » (Quignard, 1995 : 12). Ce segment d'inspiration héraclitéenne – *Panta rhei*: tout (s'é)coule – nous dit que le pouvoir créateur n'appartient pas à la Parole, mais à la force torrentueuse de la *Physis* qui engendre, imprègne et désintègre les formes. Le pouvoir de la *Physis*, contrairement à celui du *Logos*, est inhérent à la matière. *Physis* est une notion très proche de celle de *Jadis*. *Jadis* n'est pas à confondre avec *autrefois*. *Autrefois* indique le passé qui a eu lieu, qui s'inscrit dans la ligne de l'Histoire et de la mémoire, tandis que *Jadis* indique le temps non orienté, origine qui bat et jaillit, qui persiste et qui se manifeste comme « vie explosive sous l'état présent de l'ordre » (Quignard, 2002 : 144). Le *Jadis* est « le vivant nu, cru, intense » (Quignard, 2018 : 39). *Physis* et *Jadis* se ressemblent. Ce sont des forces. Que la première phrase de l'extrait cité commence par *Jadis* signifie qu'il n'y a pas de commencement absolu, car *Jadis* est le commencement qui ne cesse de commencer, l'origine qui n'a pas été dépassée, la permanence de notre relation vitale à la nature des temps pré-linguistiques, quand nous étions des animaux comme les autres, sans nom. Cette vitalité de l'origine bouscule un *statu quo* ontologique fondé dans l'autonomie et dans l'autorité de l'homme sur les autres vivants. Lorsque Quignard (1994 : 92) affirme que « la nature des choses comme la nature de l'homme est une seule et même crue », il ignore le *Logos* avec ses fonctions de médiation (entre l'homme et la nature) et de légitimation (d'un certain état de choses ou d'un certain ordre des êtres). Postérieur et secondaire par rapport à la *Physis* – pluie ou crue ou torrent des êtres –, le *Logos* se caractérise par l'inconsistance ontologique des liens qu'il tisse : « Quelques fantasmes forment des ligatures, lançant des simulacres (...) Le lien, tel est le *logos*, le langage (...) *Religio* ramasse la ligature magique, les faisceaux, tout ce qui lie par excellence : généalogie familiale, liens de parenté, société » (Quignard, 1995 : 12-13).

« Les plus prédatrices d'entre elles n'étaient pas encore nommées mais c'étaient déjà les êtres qu'on appelle les dieux c'est-à-dire les félins et les rapaces » (Quignard, 2016 : 189). Au sein de la dévalorisation du *Logos* ainsi que de la métaphysique et du rationalisme qui s'inspirent et se légitiment de son primat (Clementz, 2014), la dernière phrase de l'extrait cité ouvre la voie à une redéfinition du sacré qui échappe à la sphère humaine de la *Religio* et recule au monde pré-linguistique de la prédation animale. Quignard s'inspire de Georges Bataille pour qui la base du reli-

gieux est l'instant crucial où un animal mange un autre. Mais il reprend également l'identité entre violence et sacré que René Girard a théorisé, à cette différence près que chez l'écrivain le sacré et la violence qui lui est consubstantielle existent dans la nature et présentent des formes antéhumaines. L'identité entre fauves et dieux indique que la violence du sacré procède de la férocité des carnivores. Entre ceux-ci et ceux-là il y a un lien de dérivation. Le sacré n'a donc rien de transcendant à la nature et à vie : pas de Dieu-Verbe mais de dieux prédateurs qui dévorent. Les fauves dominent, subjuguent, mangent, jouissent. Le pouvoir est à eux. Ils sont des dieux, de vieux dieux, des dieux en amont des dieux. Ces êtres mythologiques auxquels les hommes donneront le nom de dieux dérivent des prédateurs. Ils sont à leur image et ressemblance. Fréquemment tériomorphes (Moloch-Baal, Dionysos le Rugissant, Kukulcan le serpent à plumes), les dieux sont carnivores et assoiffés de sang. Les cultes sacrificiels archaïques, matrice institutionnelle de la forme de vie humaine, sacralisent la voracité des prédateurs. « La sacralisation de la violence trouve sa source dans la terreur qu'inspire la vision du fauve affamé, tenace, obsédé, indomesticable, inapaisable, insatiable, intraitable, qui nous guette comme son prochain repas » (Quignard, 2012 :192). Le sacré est donc animal et immanent au vivant et au sensible. Enraciné dans la violence de la vie même, il découle d'un besoin vital, la faim, tel qu'elle se satisfait au sein de l'irrévocable asymétrie qui partage des animaux en prédateurs et en proies. Pour la proie (qui deviendra) humaine, celui qui (la) dévore est une divinité. Avec cette conception du sacré (qui radicalise l'idée de Bataille selon laquelle le sens du sacrifice remonte à l'aube de l'humanité), Quignard réinterprète et réévalue la sacralisation de la violence telle que René Girard la pense au sein des communautés humaines.

2. La sacralisation de la violence : charognage, chasse et sacrifice

Mais comment les hominines sont-ils venus à institutionnaliser dans le rite sacrificiel la violence des prédateurs qui les fascinait ? Autrement dit, comme la religion a-t-elle été inventée ? D'autres formulations sont possibles : comment le sacré animal est devenu *religio*, le lien intrahumain le plus primitif ?

L'homínisation est un sujet privilégié chez Quignard. Pour lui, la forme de vie humaine – la culture – n'est pas hétérogène ou discontinue à la nature parce qu'elle intègre les processus de la vie et de la matière desquels elle est une extension : « Il n'y a jamais eu d'autonomie de la culture par rapport à la nature. Euripide le tragique a écrit : la civilisation ne se sépare pas de la vie bestiale » (Quignard, 2012 : 326). Ceci ne signifie pas pour autant que le récit anthropogénétique quignardien réduise la pénible évolution à la dimension uniquement biologique. En effet, dans son récit, l'expérience prévaut sur la mémoire génétique. De quelle expérience s'agit-il ? Celle de « la carnivorie mimée » (Quignard, 2012 :189) : « L'agressivité, la férocité, la guerre ne se sont pas déployées en nous génétiquement. Elles nous sont venues de la

chasse : ce fut un long apprentissage de la mort vestigiale, puis donnée » (Quignard, 1995 : 40). En s'inspirant de *La société contre nature* de Serge Moscovici, qui théorise l'hominisation comme cynégétisation à partir d'un changement de régime alimentaire, Quignard postule que la férocité des grands carnassiers fascina les primates herbivores, pétrifiés dans l'épouvante de la gueule grande ouverte qui va se refermer sur la proie. La fascination, qui est « la projection du dévoré vers son dévoreur » (Quignard, 2018 :12), déclencha un très long processus d'imitation des fauves pendant lequel la proie a acquis des habitudes et des compétences du prédateur, la première desquelles a été la carnivorie. L'hominisation est le lent et timide devenir-prédateur de la proie. Dans ce processus de cynégétisation, les préhumains se sont déspecialisés mais ils ne se sont pas désanimalisés. Bien au contraire, il se sont suranimalisés. Qu'est-ce que la chasse, l'art de la chasse, sinon une prédation systématique, méthodique, technique, excessive, dévastatrice ? La mégafaune n'a pas été exterminée par les chasseurs du Paléolithique ? La guerre n'est pas la prédation du congénère ? Le phénomène humain est cet excès. Langage, domestication des animaux et des plantes, édification des villes, production et accumulation de biens, de registres, de connaissances sont autant de prolongements de la chasse. « L'histoire, surgissant au terme de l'ère néolithique, ne fut que l'*akmé* des prédatations (l'invention de la guerre) accompagnée de la thésaurisation des produits (l'invention de la comptabilité de l'écriture) » (Quignard, 1995 : 35). À la limite, tout l'ordre humain, avec ses institutions et dispositifs, découle de la chasse, qui en est le fonds et le fondement.

Or, tout en imitant les prédateurs, les hominines les ont élevés à la dignité de modèles, de maîtres, de pères ... de dieux. Les vautours ont été les premiers dieux des hommes au temps où ils étaient des charognards. Pourquoi ? Parce que le vol tournoyant du vautour sur la charogne indique aux autres animaux où se trouve la viande à partager. Ce tout premier signe à valeur de *deixis* pointe le lieu du sacrifice, c'est-à-dire, le lieu où la chair est distribuée, le lieu du repas communautaire :

Juste à l'aplomb du point où ils tournaient en rond dans le ciel, les hommes trouvaient les restes (*vestigiae, reliquiae*) d'une bête morte que les fauves avaient déjà abattue ou qu'un accident avait déjetée sur la terre ; que les vautours avaient déjà énucléée, écervelée, éviscérée. Les hommes, une fois arrivés sur place, la leur disputaient et la défendaient contre les autres hyènes, lionnes, tigres, rats, loups, renards, qui s'amassaient [...] (Quignard, 2012 :188).

Mais de cette violence diffuse émerge imperceptiblement un ordre protocolaire d'accès à la charogne :

Les animaux fondent le sacrifice dans un partage actif et selon un découpage temporel extraordinairement déférent. D'abord le carnivore. Ensuite le charognard ailé. Après le charognard ai-

lé les charognards terrestres, chacals, hyènes, loups, chiens. Enfin les hommes (Quignard, 2009 :168-169).

Dans *Les désarçonnés*, Quignard (2012 : 201) écrit :

Pour comprendre ce qu'est le sacrifice il faut avoir vu les simples et lentes et graves et silencieuses curées à l'œuvre dans la nature. Par exemple un groupe de vautours de Rüppel se disputent la carcasse d'une vache putréfiée : les plus forts écartent par la force, becs, ongles, griffes, sabots, ailes, cornes, incisives, défenses, les autres animaux aussi affamés qu'eux, contraints d'attendre que les premiers soient repus. Le partage de la proie est une hiérarchie dans le temps [...].

Le lieu sacré où la proie est démembrée et consommée sera l'autel autour duquel le temple sera bâti, autour duquel s'organisera la *polis*, l'ordre humain se déployant à partir du sacrifice. Cet exemple fait voir que le sacrifice est une pratique animale mobilisant plusieurs espèces, et que son institutionnalisation en culte, caractéristique des religions archaïques, résulte de l'acquisition de la carnivorie. Avant d'imiter la prédation - surveillant la proie, la pistant, la rabattant, l'attaquant en groupe, la démembrant, partageant sa chair entre congénères – les hominines ont imité la diète des prédateurs partageant la charogne avec d'autres espèces. Pas étonnant que la première figuration d'homme à Lascaux le représente à tête de rapace : c'est le vautour, le premier déictique. Les chasseurs s'identifient aux prédateurs, pas aux singes.

Le passage de la nécrophagie antéhumaine à la chasse préhistorique, avec l'acharnement des attaques collectives, s'étend au long de centaines de millénaires (cf. Quignard, 2007 : 78). Notre auteur établit une ligne de dérivation entre prédation animale, chasse et sacrifice rituel³ : « [...] derrière le sacrifice sanglant qui agroupe il y a la curée de la chasse et derrière la curée de la chasse, le spectacle de la prédation des grands fauves sur les bêtes plus faibles, humaines ou non [...] » (Quignard, 2012 : 230-231). Entre prédation et immolation intervient la chasse. Sur fond du féroce banquet nécrophagique d'où il émerge, se détache l'apprentissage de la chasse en groupe : « Les hommes, sur l'exemple que leur donnaient les loups qui venaient de l'est de l'Asie, en amont de ceux qu'ils appelaient les chiens, comme ils faisaient masse à l'instant de la mise à mort, se mirent à chasser en meute » (Quignard, 2012 : 26). Imitée de la curée, la chasse collective avec les chiens⁴ fournit le modèle et le méca-

³ La violence extrême de certains rites tels le *sparagmos* avec omophagie reproduit la férocité de la curée.

⁴ La cynégétique signifie étymologiquement le dressage des chiens pour la chasse. Elle résulte de l'alliance des préhumains avec les loups qui s'entre-domestiquèrent : « Les hommes se réunirent en meutes sous l'ascendant des loups. Toujours nous sommes les domestiqués de ceux que nous nous enorgueillissons d'avoir apprivoisés » (Quignard, 2014 : 77). « Le grand maître des meutes fut le loup

nisme du *vivre ensemble* : « la chasse en meute engendre la société humaine » (Quignard, 2014 : 89). Les chasseurs s'unissent autour de la proie qu'ils ont poursuivie, capturée, tuée, démembrée et consommée – bref, qu'ils ont sacrifiée. Ces opérations cynégétiques exigent énormément de coopération et renforcent la solidarité des chasseurs. Leur répétition instaure le lien intrahumain fondamental de la *religio* au sein duquel la proie est un congénère. Le groupe se rassemble sur l'homme qu'il tue.

Le sacrifice de viande rouge est le rite humain comme la confection du miel est le rite des abeilles.

Si la chasse est le meurtre d'un animal pour le manger, la religion est le meurtre d'un homme à la façon dont le tuait le fauve – c'est-à-dire le vieux dieu – au temps jadis.

Tout temple est un abattoir. Tout autel est la pierre de découpe. Tout silence est la faim impatiente et coupable.

Brusque excitation pleine d'effroi que déclenche le cri surexcitant soudain, qui rassemble les membres du groupe, qui invente l'union et l'exaltation de tous dans la consommation commune [...] (Quignard, 2012 :82).

Le sacré est la violence collective qui prend racine dans la curée de chasse et s'exprime solennellement dans le culte. Noyau dur du religieux archaïque, le sacré sacrificiel relève de la violence de la vie interanimale, violence qui a été acquise à travers l'adoption du comportement d'autres espèces. Cette aliénation a produit un suranimal : « Ce qu'on appelle le devenir-homme de certains primates fut ce lent devenir-bête des protochasseurs » (Quignard, 1995 : 41).

Le chasseur est mêlé si silencieusement et si passionnément à sa proie, dont il imite les mœurs, dont il emprunte les modes de prédation et les cris, dont il envahit les grottes et les sites, dont il imite l'apparence en se vêtant de lui – tous deux se mangent car tous deux mangent passionnément (Quignard, 2018 :144-145).

Si le thème cynégétique est si prégnant chez Quignard c'est qu'il enchaîne une série d'actions – pister, dresser les chiens, chasser, sacrifier, manger, unir – qui opèrent la violence fondatrice de l'humain.

3. Quignard et la théorie mimétique

Violence fondatrice, violence collective, origine sacrificielle de l'ordre humain, religieux archaïque sont des notions de la théorie mimétique de René Girard. La présence intermittente de cette théorie chez Quignard est indéniable. Son texte retentit d'échos girardiens. Dans ses réflexions sur la genèse de l'humain et le rôle qui y joue

gris, venu de l'orient, qui s'humanisa, de façon féérique, dans le chien, si bouleversant, presque plus humain que l'humain » (Quignard, 2014 : 90).

la sacralisation de la violence, Quignard échange avec la théorie mimétique, plus précisément avec son versant anthropologique inauguré par *La violence et le sacré*, un dialogue conduisant à la réinterprétation de certains de ses postulats majeurs. Malgré des différences importantes entre eux, par exemple le fait que Girard était croyant et que Quignard ne l'est pas, les deux auteurs s'intéressent passionnément à la genèse du phénomène humain et ont un même mouvement de recul face au collectif et à son penchant à la violence meurtrière. Chacun à sa façon y voit la meute.

La théorie mimétique est une théorie de la violence. Celle-ci est collective et interne aux groupes humains. Elle n'a pas de référence extra-humaine, animale ou autre. À chaque fois qu'un groupe essaie de se débarrasser de la responsabilité de sa violence en la transférant sur les phénomènes naturels, les dieux, les ennemis ou autres instances, nous sommes face à l'élaboration d'un mythe qui cache la vérité sur la violence. Qu'y a-t-il donc dans les communautés humaines qui cause la violence ? Le désir mimétique. La violence est l'effet inévitable du désir mimétique qui est un mimétisme intraspécifique (un homme imite un autre homme, désire ce que l'autre désire) et aussi un hypermimétisme qui nous distingue des autres animaux notamment des primates. Alors que le mimétisme animal trouve sa limite dans les relations de domination, l'hypermimétisme humain est une force entropique qui dérégule le lien social et menace de désintégrer le groupe dans l'indifférencié de la violence de tous contre tous. On voit déjà où passe la fissure qui sépare Quignard et Girard. Le mimétisme quignardien remonte aux temps antéhumains et est interspécifique et asymétrique (les plus faibles imitent les plus forts). Chez Girard, au contraire, la violence collective prend son origine dans un phénomène spécifiquement humain qui est le désir mimétique.

La théorie mimétique, qui explique la vulnérabilité des sociétés humaines aux processus de déstructuration, affirme que la décomposition d'un groupe par l'intensification des conflits ne peut être inhibée que par un mécanisme interne de maîtrise de la violence. Ce mécanisme, appelé victimaire, consiste à évacuer la violence réciproque sur un objet unique qui est la victime à éliminer. Le mécanisme se déroule en trois phases : tous contre tous (violence réciproque ou crise mimétique), tous contre (canalisation de la violence sur un objet), tous moins un (tué ou expulsé). Compte tenu de l'unité du groupe rétablie autour du « un » immolé et consacré, il s'ensuit que la violence fonde le lien social et qu'elle est donc nécessaire à sa reconstitution. La sacralisation de la violence collective dans le sacrifice rituel institutionnalise la fonction socialement stabilisatrice et régulatrice du mécanisme victimaire. Le meurtre est un acte sacré parce qu'il sauve la communauté. « Il vaut mieux qu'un seul homme meure pour le peuple et que la nation ne périsse pas ». Caïphe énonce le principe sacrificiel des communautés dans l'*Évangile* selon Saint Jean. Le zèle religieux des jeunes (c'est-à-dire les plus anciennes) communautés humaines, qui cycliquement sacrifiaient une ou des victimes, a chez Girard une raison strictement so-

ciale : assurer l'autoconservation collective en parant à l'entropie. Il ne s'agit ni de perpétuer le mystère de la vie ni de mimer la cosmogonie ni de participer à une quelconque mystique agraire ni de se libérer de l'ordre des choses utiles. Le sacré sacrificiel joue dans les groupes humains le rôle que jouent les relations de domination dans les groupes animaux : maîtriser la violence. (cf. Girard, 2001 :135).

Girard pense la sacralisation de la violence dans une sphère exclusivement humaine. Pourtant il considérera plus tard que son approche du sacrifice vise éclairer le processus de l'homínisation à partir de l'animalité : « au départ, l'invention du religieux est intermédiaire entre l'animal et l'homme » (Girard, 2001 :135). Il se rapproche alors de Quignard en ce qu'il pose l'origine animale du phénomène religieux et son lent déploiement au cours de l'évolution. Mais sa perception de l'homínisation est très différente. Il ne la pense pas comme cynégétisation mais comme processus sacrificiel autonome par rapport à la chasse : l'homínisation a consisté dans la répétition de lynchages culminant dans sa formalisation en culte avec son protocole et sa dogmatique (cf. Girard, 2007 : 10). « L'homme est issu du sacrifice, il est donc fils du religieux » (Girard, 2007 : 9), mais le sacrifice ne sort pas de son enclave intrahumain pour autant que les lyncheurs ainsi que leur victime sont des hommes en proie au désir mimétique et à la violence qui en résulte. Bien qu'il fasse allusion à des ébauches du mécanisme victimaire chez certaines espèces (chimpanzés qui chassent en groupe et mangent les proies, cérémonial du triomphe des oies cendrées qui agressent en bande un intrus imaginaire), Girard ne théorise jamais « l'état intermédiaire entre animal et humain ». Tout se passe entre hommes. La chasse dérive de la persécution frénétique, la capture de la proie mime l'immolation de la victime. Le modèle du sacrifice n'est pas la curée mais le lynchage. Au contraire, chez Quignard, le sacré appartient à l'animalité de l'homme pour autant que le sacrifice a sa place dans la prédation animale et se trouve reconfiguré dans la chasse et dans le culte. De plus, outre l'exécution de la victime, Quignard souligne dans le sacrifice le partage de la viande (*sacrifier signifie distribuer la viande*). Dans un débat avec Girard, Walter Burkert, adepte de l'hypothèse cynégétique selon laquelle le sacrifice dérive de la chasse (alors que Girard soutient le contraire), remarque que la théorie mimétique escamote le repas communautaire qui commémore le partage de la viande (cf. Girard, 2013 : 142-143,153). En effet, l'attention de Girard se focalise sur le meurtre collectif dont la répétition-ritualisation au long de millénaires a valeur anthropogénétique. Il pose l'origine animale du sacré mais il ne la pense pas, sa pensée se bouclant dans le désir mimétique qui est toujours déjà là. C'est un cercle vicieux qui, comme le dit Quignard (2018 :77), « décrit une opération dont le résultat a pour fin de fonder ce qui l'anticipe », c'est-à-dire l'humain. Bien que dépourvue de dimension métaphysique, surnaturelle, transcendante et réduite à la dimension sociale, la conception girardienne du religieux est humaine, voire humaniste. De son côté, Quignard pense le sacré au temps où la parole n'était pas comme dimension de la violence de la vie, ce

qui lui permet de briser le cercle vicieux de l'humanisme girardien. Chez lui, le lien pré-linguistique de la *re-ligio*, – le temple, l'autel, le sacrifice, le banquet – remonte à l'ère la plus reculée de l'hominisation. Oui, l'homme est fils du religieux, mais il faut ajouter que le sacré existe dans la sphère de vie non-humaine.

4. Conclusion

Comprendre l'évolution comme dérivation de l'humain à partir de l'animal avec ses métamorphoses et déplacements, est la voie de connaissance inaugurée par Darwin. Mais Darwin n'est pas la seule référence de Quignard qui brasse des savoirs anciens et contemporains, notamment les sciences sociales et humaines des XX^e et XXI^e siècles. Dans la longue et complexe transformation d'un primate en *sapiens*, il focalise la vie, non pas la vie génétique, mais la vie sensible et fragile qui tourne autour de la faim impérissable. C'est la faim qui a mis un herbivore en manque de végétaux sur la route menant aux restes du festin du fascinant carnivore, et de là au carnivore même devenu proie et viande. Dans ce récit ce n'est pas l'hérédité qui compte mais l'interaction avec les autres animaux, l'expérience et l'apprentissage, sa transmission et sa célébration. Quignard ne méprise pas la biologie et la génétique, mais il ne cède pas au biologisme idéologique⁵. Chez lui, l'évolution est moins une histoire de gènes que d'aliénation. Par l'imitation des animaux plus forts et puissants, les préhumains sont sortis de leur espèce sans pour autant se dépouiller de l'animalité, au contraire, ils l'ont accrue et étendue. Mais si la forme de vie humaine prolonge la vie animale sans s'en séparer, pourquoi celle-ci nous est-elle devenue si impénétrable, si opaque ? L'anthropomorphisme contemporain, de plus en plus engagé dans l'humanisation des animaux (*cf.* Gauthier, 2017), ne serait-il pas notre politique face à l'énigme que chaque animal incarne pour nous, notre façon de comprendre (au double sens du mot) l'*asemos* du vivant dans les liens du *Logos* et de la Polis, quitte à redéfinir la politique comme « la “gestion intégrale” de la vie biologique, c'est-à-dire de l'animalité même de l'homme » (Agamben, 2002 :117) ? La sensibilité contemporaine, qui implique notre identification avec les animaux en tant qu'êtres vivants, sensibles et vulnérables, est suscitée par l'horreur du lieu sacrificiel par excellence qu'est aujourd'hui l'abattoir industriel. Malgré la disjonction historique des fonctions du temple (prières) et de l'abattoir (tueries), celui-ci reste le lieu bouleversant de

⁵ Dans ses réflexions sur l'animalité de l'homme, Pascal Quignard a recours à des résultats biologiques et génétiques, mais jamais au mythe médiatique des 98% de matériel génétique commun à humains et à chimpanzés. Ce mythe a été rigoureusement démonté par des penseurs comme Étienne Bimbenet. Même si elle était réelle, la différence de 2% ne signifierait que l'insuffisance de l'explication génétique pour rendre compte du décalage entre les deux modes de vie. Que notre matériel génétique soit semblable à celui des bananes en 50% ne détermine pas que les bananes sont des êtres à moitié humains. Pour Quignard, la mythique différence de 2% ne joue aucun rôle décisif dans le brouillage de la frontière entre les modes de vie humains et animaux. Ce qui l'intéresse d'ailleurs ce n'est pas tant le lien de *homo* au singe, mais le lien de *homo* au fauve.

l'holocauste quotidien de milliers d'animaux domestiques. C'est le lieu impropre (malgré les protocoles d'hygiène) et périphérique où coule le sang des bêtes sacrifiées à la carnivorie humaine, lieu de cruauté, d'effroi et de dégoût que nous ne saurions voir, lieu maudit, tabou, sacré. Lieu insupportable que nous rejetons dans l'invisible pour pouvoir manger ou qui, s'il est vu, abomine l'ingestion de viande. « L'abattoir relève de la religion » a écrit Bataille (1929 : 327). Ajoutons que le changement profond que subissent les pratiques alimentaires dans les démocraties de marché s'étale sur le champ du sacré entre le pôle sacrificiel (je participe au festin) et le pôle de l'abjection (je m'en écarte et m'en purifie).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, Giorgio (2002) : *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*. Paris, Rivages.
- BATAILLE, Georges (1929) : « Abattoir ». *Documents* 6, 327-329.
- BIMBENET, Étienne (2011) : *L'animal que je ne suis plus*. Paris, Gallimard.
- CLEMENTZ, François (2014) : « Métaphysique du rationalisme, rationalité de la métaphysique », in Claudine Tiercelin (dir.), *La reconstruction de la raison. Dialogues avec Jacques Bouveresse*. Paris, Collège de France, 133-147.
- GAUTHIER, Xavière (2017) : *Hurler avec les chiens*. Paris, Les Éditions de Paris.
- GIRARD, René (2001) : *Celui par qui le scandale arrive*. Paris, Hachette.
- GIRARD, René (2007) : *Achever Clausewitz*. Paris, Flammarion.
- GIRARD, René (2013) : *Sanglantes origines*. Paris, Flammarion.
- LACAN, Jacques (1966) : *Écrits*. Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques (1978) : *Le Séminaire II. Les écrits techniques de Freud*. Paris, Seuil.
- QUIGNARD, Pascal (1994) : *Le sexe et l'effroi*. Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (1995) : *Rhétorique spéculative*. Paris, Calmann-Lévy.
- QUIGNARD, Pascal (2005) : *Sur le jadis*. Paris, Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2009) : *La barque silencieuse*. Paris, Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2012) : *Les désarçonnés*. Paris, Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2014) : *Mourir de penser*. Paris, Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2016) : *Les larmes*. Paris, Grasset.
- QUIGNARD, Pascal (2018) : *L'enfant d'Ingolstadt*. Paris, Grasset.
- THOM, René (1990) : *Apologie du logos*. Paris, Hachette.

Analyse du processus d'animalisation et de réification de la femme accusée de « collaboration horizontale » à travers la fiction romanesque

José Luis ARRÁEZ

Universidad de Alicante

jl.araez@ua.es

Resumen

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, durante la Liberación, un número considerable de mujeres acusadas de «colaboración horizontal» con el enemigo fueron severamente castigadas públicamente por la población. Maltratadas física y psicológicamente, a veces incluso hasta la muerte, las «boches épurées» se han convertido en el símbolo de un triple adulterio: hacia la patria, hacia la sociedad y hacia la familia. Partiendo de una perspectiva multidisciplinar, y a través de una selección novelesca, examinaremos la representación literaria del proceso de deshumanización puesto en marcha por diferentes novelistas para mostrar cómo esta pasa por la animalización y la reificación de la víctima.

Palabras clave: Depuración. Deshumanización. Violencia de género. Mujer. Segunda Guerra mundial. Narrativa francesa de los siglos XX-XXI.

Résumé

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à la Libération, un nombre considérable de femmes accusées de « collaboration horizontale » avec l'ennemi ont été sévèrement punies publiquement par la population. Maltraitées physiquement et psychologiquement, parfois même jusqu'à la mort, « les boches épurées » deviendront le symbole d'un triple adultère, à la Patrie, à la société, à la famille. Prenant appui sur une perspective pluridisciplinaire, *via* un choix romanesque, nous examinerons la représentation littéraire du processus de déshumanisation mis en place par les romanciers afin de montrer comment celle-ci passe par l'animalisation et la réification de la victime.

Mots clés : Épuration. Déshumanisation. Violence sexiste. Seconde Guerre mondiale. Roman français XX^e-XXI^e siècles.

Abstract

In the wake of the Second World War, during the Liberation, a considerable number of women accused of «horizontal collaboration» with the enemy have been publicly severely

* Artículo recibido el 31/07/2018, evaluado el 26/01/2019, aceptado el 16/02/2019.

punished by the population. Arrested without warrant, then physically and psychologically bad treated, even till death, «the clean beasts» will become the symbol of a triple adultery, to the Country, to society and to the family. Starting from a multidisciplinary perspective, and through a novelesque selection, we will examine the literary representation of the dehumanisation process set up by novelists to show how this goes through the victim's animalization and reification.

Key words: Cleaning. Dehumanization. Gender-based violence. Horizontal collaboration.

0. Introduction

Avant que le débarquement des forces alliées en Normandie ne soit une réalité, et que la Libération rapporte une lueur d'espoir à un pays longtemps enténébré par l'occupation nazie, la France se submerge dans une période de pénombre, où les éclats d'une victoire imminente s'assombrissent par suite des actions violentes des épurateurs sur les collaborateurs. Au cours des mois suivants, la « chasse aux collabos » plonge presque tout le pays dans une « guerre civile » (Rouso, 1990 : 13) non déclarée officiellement, hantant pour toujours et à jamais l'HISTOIRE¹ et l'imaginaire français. Extrajudiciairement, des femmes et des hommes seront jugés et condamnés, pour ensuite être punis en public par leurs compatriotes. Néanmoins, dans le cadre de cet affrontement franco-français, les femmes accusées de collaborationnisme seront doublement séviées ; tout d'abord, comme traîtresses envers leur patrie, puis ensuite comme déloyales envers leur famille, leur communauté, voire leur condition de femme. Pour la conscience populaire de l'époque, profondément misogyne, leur « crime » avait surpassé le domaine politique pour s'immiscer dans le noyau familial et social. Ces épisodes justiciers nous transportent vers la France de la fin de la Grande Guerre, où des centaines de femmes furent également jugées coupables de collaborer avec des soldats allemands, puis épurées par leurs compatriotes. La littérature s'empare à son tour de cette réalité historique et sociale avec des romans tel celui de Maxence Van der Meersch, *Invasion 14* (1935).

Lorsque les premiers drapeaux français s'agitent dans les rues au rythme de *La Marseillaise*, le mot « collaboratrice » cesse d'être une injure inoffensive lancée contre les maîtresses des nazis et les passionnées du nazisme, pour devenir un verdict de cul-

¹ Pierre Barbéris (1980 : 11-21), dans son essai *Le prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, établit une différence entre HISTOIRE, Histoire et histoire comme point de départ pour l'analyse du texte littéraire :

- HISTOIRE : réalité historique
- Histoire : discours théorique proposant une interprétation didactique du développement historique ; il concerne donc le discours de l'historien.
- histoire : les récits qui constituent également une interprétation de l' HISTOIRE ; il s'agit donc de toute histoire dont la fonction est de raconter des événements.

pabilité. Accusées de collaboration verticale ou horizontale avec l'ennemi, le crime perpétré par les premières se circonscrit au domaine politique, le deuxième au domaine privé. Toutefois, l'amitié, l'amour et le sexe avec l'occupant seront pénalisés au même niveau que la haute trahison.

Les objectifs des caméras argentiques et des appareils photographiques, qui à l'époque s'évertuaient à immortaliser les premières manifestations de liberté dans les rues, ont capté des séquences et des images saisissantes du rituel d'épuration de ces femmes. Au moment où la tonte se trouvait au *summum*, on retiendra l'instantané pris par Robert Capa à Chartres en août 1944. Contemporain aux faits, nous évoquerons le poème « Comprends qui voudra »² de Paul Éluard. Dès lors, la littérature s'appropriera de cette réalité historique, se formant peu à peu une nouvelle modalité thématique romanesque dont la protagoniste est la « collaboratrice horizontale ».

Mis à part les écrits intimes, le théâtre et la littérature de jeunesse, nous avons répertorié dans la première phase de notre étude les ouvrages appartenant à la fiction romanesque d'expression française où la femme épurée intervient dans l'intrigue. Le corpus définitif résulte du ciblage des romans où l'épuration condamne la relation amicale, sentimentale ou sexuelle avec un Allemand. En outre, nous avons rejeté pour notre sélection les romans où l'acte de l'épuration ne relèverait d'aucune donnée. Ainsi, l'analyse proposée repose sur le corpus romanesque suivant :

Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour. Appendices* (1960).

Guy Croussy, *La tondué* (1980).

Jean Anglade, *Les permissions de mai* (1981).

André Figueras, *Pas de champagne pour les vaincus* (1981).

Régine Deforges, *La bicyclette bleue, v. 3 : Le diable en rit encore* (1982).

Valentine Goby, *L'Échappée* (2007).

Sylvie Germain, *L'Inaperçu* (2008).

Bertrand Arbogast, *La Tondué : Un amour de jeunesse franco-allemand* (2010).

Elsa Marpeau, *Et ils oublieront la colère* (2014)³.

² Le poème fait partie du recueil *Au rendez-vous allemand*, publié aux Éditions des Trois collines en 1945. Il fut préalablement publié dans *Les Lettres françaises* du 2 décembre 1944.

³ Par la suite, et dans le but de permettre une lecture plus aisée, les citations tirées de ces romans seront indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé de l'abréviation entre parenthèses:

Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour. Appendices: (HMA)*.

Guy Croussy, *La tondué (T)*.

Jean Anglade, *Les permissions de mai (PM)*.

André Figueras, *Pas de champagne pour les vaincus (PChV)*.

Régine Deforges, *La bicyclette bleue, v. 3: Le diable en rit encore (BB)*.

Valentine Goby, *L'Échappée (E)*.

Sylvie Germain, *L'Inaperçu (I)*.

Bertrand Arbogast, *La Tondué Un amour de jeunesse franco-allemand (TAJFA)*.

Elsa Mapeau, *Et ils oublieront la colère (OC)*.

Sans introduire de discrimination concernant la littérarité⁴ des romans choisis pour notre analyse, et en raison des mauvais traitements physiques et psychologiques infligés par les épurateurs et leur public à la Libération, nous envisageons l'étude du processus de déshumanisation propice à l'animalisation et à la réification des femmes accusées de « collaboration horizontale » durant l'Occupation. Ce double critère structurera notre travail. Après avoir considéré ce processus comme un acte comprenant différentes scènes, nous adopterons un critère séquentiel de continuité qui débutterait avec l'arrestation de la femme et s'achèverait sur la tonte publique. Néanmoins, nous réalisons que tous les romans ne possèdent pas l'ensemble de scènes.

Du point de vue méthodologique, notre approche au texte littéraire s'avère pluridisciplinaire puisque nous conjuguerons la perspective littéraire (critiques sociologique et psychanalytique) avec l'Histoire, la philosophie et la psychologie.

Effectivement, plusieurs travaux nous ont précédés⁵ dans cet espace de recherche, mais dans une perspective différente puisqu'ils ont cerné leurs intérêts scientifiques seulement sur la scène de la tonte. Conscients du fait que la tonte est l'épisode le plus pervers de l'épuration, mais en définitive pas pire que les autres, notre recherche va au-delà de cette scène afin d'examiner en profondeur la déshumanisation des femmes suite aux supplices physiques et psychologiques endurés durant le rituel de « purification ».

1. Évolution de la littérature férue de l'épuration de la « collabo » sentimentale

La Française épurée par « collaboration horizontale » fait son entrée dans la littérature française avec quelques années de décalage des événements en question. *Le chemin des écoliers* (1946) et *Uranus* (1948) de Marcel Aymé⁶, puis *Les mandarins*⁷ (1954) de Simone de Beauvoir orchestrent une liste d'ouvrages, où dorénavant des romans méconnus, oubliés ou relativement illustres – à l'époque et à l'heure actuelle – se côtoient avec d'autres beaucoup plus réputés, tel que nous pourrions reconnaître dans le développement de notre travail⁸.

⁴ Nous utilisons cette notion dans le même sens que le sociologue Roger Escarpit (1996 : 349), pour qui la littérarité ou qualité littéraire se définit par sa richesse en termes d'« échanges humains » : « l'œuvre importante n'est pas forcément celle que désignent les critères esthétiques (dont on sait d'ailleurs qu'ils varient de société à société), mais celle qui a le plus de rayonnement, qui est la plus riche en échanges humains de tous ordres ».

⁵ À cet égard, voir la littérature scientifique employée dans notre recherche, exposée dans la section Références bibliographiques.

⁶ Dans ces deux romans, on ne trouve qu'une allusion à la tonte dans une note infrapaginale.

⁷ Nous retrouvons un passage dans le roman faisant allusion à Lucie, tondu par délation.

⁸ Nous trouvons cependant des manifestations remarquables chez certains intellectuels contemporains : « La victime était-elle coupable ? L'était-elle plus que ceux qui l'avaient dénoncée, que ceux qui l'insultaient ? Eût-elle été criminelle, ce sadisme moyenâgeux n'en eût pas moins mérité le dégoût » (Sartre, 1944 : 44).

L'importance octroyée par les romanciers et les romancières à la femme épurée dans leur narration est très variable. Presque anecdotique dans les premiers romans – voir les deux romans de Romain Gary –, sa présence se limite presque fondamentalement à être la mère du narrateur/narratrice extradiégétique-homodiégétique ou d'un actant de l'histoire. Par ailleurs, nous avons observé que les romans dont le protagoniste est le fils⁹ de l'épurée est supérieur à ceux dont la protagoniste est sa fille¹⁰ ; en revanche, un nombre très limité de romans présentent l'épurée soit en qualité de mère du coprotagoniste¹¹, de sa fiancée¹² et de sa sœur¹³ ; en dernier lieu, nous avons remarqué que plusieurs auteurs ne montrent aucun lien familial entre le protagoniste et l'épurée¹⁴ dans leur ouvrage. Dans le cadre de la littérature non fictionnelle, le nombre de mémoires est très limité, citons par exemple les mémoires de Valentine Schulmeister¹⁵.

Nous constatons, d'autre part, que les auteurs, à quelques exceptions près, approfondissent difficilement du point de vue psychologique sur le traumatisme de l'épurée. Parmi ces exceptions nous signalerons le roman-scénario de M. Duras, où les questions posées par LUI à ELLE (Riva) la libèrent et l'ouvrent à la narration de la douleur physique et émotionnelle de son épuration physique et symbolique.

Concernant le traumatisme en héritage de la deuxième génération, nous soulignerons les romans de Patrick Modiano et de Sylvie Germain. L'analyse la plus intéressante sur cet héritage est réalisée par celle-ci dans *L'Inaperçue*. Introduite dans un

« En ce temps-là, pour ne pas châtier les coupables, on maltraitait les filles. On alla même jusqu'à les tondre ». Phrase d'exergue du poème « Comprenne qui voudra » de Paul Éluard.

⁹ Rinaldi, Angelo : *L'éducation de l'oubli* (Paris, Denoël, 1974) ; Croussy, Guy : *La tonduie* (Paris, Grasset, (1994) ; Berthelot, Francis : *L'Ombre du soldat* (Paris, Denoël, 1994) ; Ténor, Arthur : *Né maudit* (Paris, Nathan poche, 2007) ; Westphalen, Marie-Hélène : *L'homme qui marche au bord du monde* (Paris, Albin Michel, 2007) ; Lo Bartolo Bardin, Liza : *Un souffle sur les braises* (Noyal-Pontivy, Éd. Flammes, 2010) ; Silva, Patrick de : *À la guerre* (Coaraze, l'Amourier, 2012) ; Cabral, Tristan : *Juliette ou le chemin des immortelles* (Paris, Le Cherche Midi, 2013).

¹⁰ Modiano, Patrick : *La Petite Bijou* (Paris, Gallimard, 2001) ; Lardreau, Suzanne : *Orgueilleuse* (Paris, Robert Laffont, 2005) ; Goby, Valentine : *L'Échappée* (Paris, Gallimard, 2007) ; Sizun, Marie : *La femme de l'Allemand* (Paris, Arléa, 2007) ; Béal, Jacques : *Rendez-vous au Sourire d'avril* (Paris, Presse de la cité, coll. Terres de France, 2012).

¹¹ Germain, Sylvie : *L'inaperçue* (Paris, Albin Michel, 1998).

¹² Gary, Romain : *Les cerfs-volants* (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980).

¹³ Deforges, Régine : *La bicyclette bleue*, v. 3 : *Le diable en rit encore* (Paris, Ramsay, 1985) ; Longuespé, Bertrand : *Le temps de rêver est bien court* (Vincennes, T. Marchaisse, 2012).

¹⁴ Figueras, André : *Pas de champagne pour les vaincus* (Paris, A. Figueras, 1981) ; Anglade, Jean : *Les permissions de mai* (Paris, Juillard, 1981) ; Arbogast, Bertrand : *La Tondue: Un amour de jeunesse franco-allemand* (Paris, L'Harmattan, 2010) ; Marpeau, Elsa : *Et ils oublieront la colère* (Paris, Gallimard, coll. Série noire, 2015).

¹⁵ Schulmeister, Valentine : *J'ai failli être tonduie* (Boulleret, Double fureur, 2014).

récit encadré, le lecteur découvre l'histoire traumatique de Pierre suite à l'épuration publique de sa mère et de sa demi-sœur, puis au suicide de cette dernière. Le travail de mémoire auquel la romancière soumet son personnage est orienté à le pourvoir d'un équilibre psychologique passant par l'acquittement de sa mère et la condamnation de ses épurateurs. Le retour sur les événements passés prend sa place *via* une analepse, par laquelle le narrateur relate cette double épuration en accordant une attention spéciale au rôle joué par les acteurs des faits. Patrick Modiano s'intéresse de même dans *La Petite bijou* au traumatisme de la deuxième génération à travers Thérèse, une jeune femme de 19 ans dont la mère, une véritable étrangère pour elle, est épurée à la fin de la guerre. En qualité de narratrice intradiégétique-hétérodiégétique, et ne possédant qu'une faible connaissance limitée de la trame, elle ne dévoile pas l'épuration vécue par sa mère. Ainsi, la hantise du passé de sa génitrice et sa recherche identitaire, un douloureux héritage, se situent au centre de l'histoire.

Bien que le titre du roman de Guy Croussy soit *La tondué*, l'épuration de Marie, l'événement déclencheur de l'histoire, fait partie d'une intrigue dont les personnages principaux s'avèrent être le père et le fils. L'auteur développe plutôt au nœud de l'histoire le traumatisme de ces deux derniers, alors que celui de l'épurée reste en arrière-plan.

Nous indiquerons finalement que la post-mémoire de l'épuration s'ouvre timidement vers la troisième génération avec *La maison de la tondué*¹⁶, où Bruno Paquelier aborde ce tabou dans la littérature de jeunesse. De même, et concernant les héritiers de la mémoire de leur grand-mère, nous ferons allusion aux romans : *La Tondué*¹⁷, où Marie de Palet transcrit la vie de sa grand-mère, et *Retour à Reims*¹⁸ de Didier Éribon, où le sociologue et philosophe français présente dans la troisième partie de ce roman personnel les répercussions familiales du violent choc émotionnel subi par sa grand-mère maternelle.

Dans le plus grand nombre de romans analysés, l'épuration ne constitue guère un élément perturbateur ou déclencheur du récit, et n'occupe qu'un micro-récit. La plupart des romans introduisent accessoirement ces « filles faciles » dans l'histoire, en estompant sa présence au fil de son évolution. Donc, paradoxalement et contrairement aux centaines d'instantanés de la Libération où la femme épurée est mise en valeur, rien qu'un nombre très limité de romans s'inscrivent dans la même logique. Même si les titres des romans s'annoncent aux lecteurs en situant l'identité stéréotypée des « poules à Boche » au premier plan, comme celui de Croussy, ceux-ci ne situent réellement pas la problématique entourant ce personnage historique dans la trame du récit. La visibilité romanesque des « saucisses » se renforce dans l'intrigue du

¹⁶ Paquelier, Bruno : *La maison de la Tondué* (Paris, Oskar Jeunesse, coll. Junior, 2008).

¹⁷ Palet, Marie de : *La Tondué* (Clermont-Ferrand, De Borée, 2002).

¹⁸ Éribon, Didier : *Retour à Reims* (Paris, Fayard, coll. À venir, 2009).

récit avec l'introduction des séquences concernant l'exécution de l'épuration, comme celui de Guy Croussy, André Figueras, Régine Deforges, Jean Anglade, Bertrand Arbogast et Elsa Marpeau.

À la suite d'un premier examen de la présence de la femme épurée dans la littérature, que ce soit dans l'intrigue principale, dans une histoire événementielle, dans un acte de narration secondaire ou dans un récit emboîté nous remarquons la diversité de genres littéraires où « les femmes à boches » interviennent. Nous constatons que le roman personnel et la fiction romanesque s'emparent principalement de ce personnage. Cependant, le roman biographique¹⁹ et le théâtre²⁰ semblent s'être penchés presque exclusivement sur Pauline Dubuisson. À titre d'exception, nous signalerons la biographie que Suzanne Lardreau consacre à sa mère²¹, *Juliette ou le chemin des immortelles*²² de Tristan Cabral et *La star foudroyée* de Frank Bertrand et Mireille Balin²³. Cependant, faisant nôtre le jugement de Desmarais (2010 : 5), pour le rendre extensible à l'épuration en général : « Leur attitude [des femmes épurées] nous semble être un bon indicateur de l'impact psychologique des tontes. Contrairement à de nombreux Français, les femmes tondues ne publient pas leurs récits ou leurs mémoires de la Deuxième Guerre mondiale ».

Cette brève approche diachronique nous présente, sauf quelques exceptions – les romans de Duras, Modiano, Germain, Goby –, une littérature essentiellement populaire et sentimentale dont le principal objectif est la disculpation de la femme épurée pour condamner à son tour les épurateurs et les spectateurs actifs et passifs. Sous la plume de ces écrivains, la femme épurée devient la victime de la méchanceté et de la lâcheté des hommes, contribuant décidément au stéréotypage de la Française épurée. Indépendamment de la qualité littéraire de ces romans, la « collabo épurée » est devenue une référence de la littérature française de la Seconde Guerre mondiale. Bien que généralisant, ces romanciers n'introduisent non plus un point de vue critique permettant d'examiner la problématique qui, en élargissant le sujet, entoure l'épuration, ses origines et ses répercussions sur les générations à venir. L'image fondamentale créée est celle d'une société vindicative tout juste sortie de la guerre s'acharnant sur des jeunes femmes niaises et innocentes afin d'éveiller l'acquiescement et la tendresse des lecteurs. Par ailleurs, dans ces histoires romancées, bien que parfois

¹⁹ Fitère, Jean-Marie : *La Ravageuse: Le Roman vrai de Pauline Dubuisson* (Paris, Presses de la Cité, 1991) ; Jacquemard, Serge : *L'Affaire Pauline Dubuisson* (Paris, Fleuve noir, coll. Crime story, 1992) ; Moca, Julien et Gérald Forton : *L'Affaire Pauline Dubuisson* (Sayat, De Borée, coll. Les Grandes Affaires criminelles et mystérieuses, 2012) ; Seigle, Jean-Luc : *Je vous écris dans le noir* (Paris, Le Grand livre du mois, 2015) ; Jaenada, Philippe : *La petite femelle* (Paris, Juillard, 2015).

²⁰ Vinaver, Michel : *Portrait d'une femme* in *Théâtre complet 2* (Arles, Actes Sud, 1986).

²¹ Suzanne, Lardreau : *Orgueilleuse* (Paris, Robert Laffont, 2004).

²² Cabral, Tristan : *Juliette ou le chemin des immortelles* (Paris, Cherche-midi éditeur, 2013).

²³ Bertrand, Frank et Mireille Balin : *La star foudroyée* (Paris, Éditions Vaillant, 2014).

de manière peu illustrative, le romancier s'arrête sur les différentes scènes qui composent l'acte d'épuration pour reproduire la brutalisation physique et la torture psychologique subies par ces femmes. Dans ce sens, l'intérêt de ces romans se situe dans la mise en valeur de la répercussion littéraire d'un fait historique que nous estimons essentiellement misogyne, voué à la déshumanisation des femmes à travers son animalisation et sa réification.

2. À propos de la déshumanisation de la femme propice à son animalisation et sa réification

La déshumanisation définit le processus d'altération et de détérioration physique et psychique d'un individu, dont la finalité serait l'anéantissement de ce qui constitue son essence humaine. À ce point, la question revient sur la conception de l'essence humaine. Les définitions sont aussi nombreuses que différentes, cependant, nous ne retiendrons que celle de Ludwig Feuerbach. Il s'agit d'une conception intéressante par son attitude théorique, opposée à la religieuse, d'après laquelle l'homme possède une essence anthropologique universelle. Selon le philosophe allemand l'« essence humaine » est cette nature inhérente, innée et universelle, qui accorde un sens à l'existence de l'homme. L'essence humaine est ainsi considérée un ensemble de traits généraux et statiques qui caractérisent tous les membres de son espèce indépendamment de l'époque et de la société, et qui sont présents dans chaque être humain individuellement : « Raison, amour, volonté, voilà les perfections, les forces les plus hautes, de l'être absolu de l'homme dans l'homme et le but de son existence » (Feuerbach, 1864 : 2).

Du point de vue de la psychologie sociale, Nick Haslam (2006 : 252-264), suite à une nouvelle définition d'humanité, propose une vision novatrice sur la déshumanisation. Il distingue la déshumanisation animale de la mécaniste en raison de l'attribution de deux sortes de qualités humaines : les « human uniqueness » et les « human nature ». Les « human uniqueness » concernent les qualités qui nous séparent des animaux, tels que la civilité, la maîtrise de soi, l'assiduité, l'imagination, la science, le raffinement, la sensibilité morale, la rationalité, la logique, la maturité. Les « human nature » font partie essentielle de l'humanité, tels les réactions émotionnelles, la chaleur interpersonnelle, l'ouverture cognitive, l'agence, l'individualité et la profondeur. D'autre part, la « human nature » intègre des caractéristiques profondément enracinées dans l'être humain, qui font référence à son essence et qui seraient universelles et naturelles. Par contre, les caractéristiques « human uniqueness » sont des qualités acquises, qui se développent parallèlement à la progression de l'être humain ; elles varient selon les individus et les cultures, et elles ne se considèrent pas essentielles à l'être humain (Haslam *et al.*, 2005 : 937-50). Il établit ainsi la possibilité d'attribuer des degrés inférieurs d'humanité. Celle-ci s'accomplit à travers la déshumanisation animale et mécaniste (Haslam, 2006 : 252-264).

La déshumanisation animale serait la considération d'un être humain comme un animal moyennant l'élimination des qualités qui lui sont propres, alors que la déshumanisation mécaniste serait celle qui repose sur le déni des qualités essentielles de l'humanité (Haslam, 2006 : 252-264). Suivant la théorie de Haslam, Alexie Jacques et Noémie Girard (2012 : 33) estiment également que

la déshumanisation se manifeste généralement sous l'une des deux formes suivantes : le déni de l'un des attributs humains (unicité humaine ou nature humaine) ou l'association du groupe ou de l'individu déshumanisé à une entité non humaine (métaphore de l'animal ou de la machine).

Parmi ces deux procédés, le deuxième attire spécialement notre attention puisque ce qu'ils appellent « association » entre une entité humaine et une entité animale, dans notre travail devient l'« animalisation ». Cette animalisation est exécutée en fonction d'une analogie physique entre les deux entités ou bien par le biais d'un parallélisme comportemental. Lorsque celle-ci est dépréciative, le référent animal éveille le mépris et l'aversion ; au contraire, si elle est valorisante, le référent animal évoque l'admiration et la séduction.

Étroitement liées avec cet ensemble d'émotions suscitées, Jacques et Girard (2012 : 34) identifient les « zones » de l'être humain à être exaltées ou vilipendées en vue de l'attendrissement ou de la déshumanisation, et qui « apparaissent constituer les fondements de ce qui fait l'humanité de l'homme : identité, lien, psychisme et corps ». Dans le cas précis de la déshumanisation, ces quatre dimensions de l'être humain sont à l'origine de la littérisation par les romanciers d'un fait historique, afin d'accomplir la bestialisation des femmes ayant collaboré avec les nazis.

Dans l'intention de déshumaniser une femme, rien de plus utile pour un homme que de la métamorphoser en animal. Les théoriciens du « monde des idées » ont fourni aux agents déshumanisants les arguments irrévocablement parfaits pour accomplir leur œuvre. Sauf quelques exceptions, dès les premières manifestations de leur pensée réflexive²⁴, ils ont soutenu que les animaux, contrairement aux humains, sont irrationnels, inconscients d'eux-mêmes et manquent d'esprit. Ces arguments, parmi d'autres, sont suffisants pour devenir le référent des comparaisons à un sens dépréciatif.

Dès l'Antiquité classique, mais particulièrement au Moyen âge grâce aux bestiaires, les animaux font partie de l'univers imaginaire des écrivains. Au sujet de la présence des femmes dans ces bestiaires Bruno Roy (1974 : 324) conclue :

L'antiféminisme « littéraire », qu'il vienne des Pères de l'Église ou de courtisans vieillissants comme E. Deschamps, traverse le

²⁴ Dès les présocratiques, en passant par Platon et Aristote, jusqu'au Moyen Âge, puis le XVII^e siècle avec Descartes, Locke, et le XVIII^e siècle avec Kant.

moyen âge en se retranchant derrière le prestige des citations bibliques et des raisonnements philosophiques. Or fait curieux, il ne se distingue aucunement, sous l'aspect qui nous occupe, de l'antiféminisme émanant des milieux populaires.

Si nous revenons au XX^e siècle, chaque animal dans le bestiaire de Nietzsche devient une sorte de constellation renvoyant aux différentes latitudes de la psyché humaine. La zoologie ouvre ainsi la voie à une interprétation des aspects conscients et inconscients du comportement humain individuel.

Que ce soit donc à travers la littérature ou moyennant la culture populaire, les femmes ont été identifiées aux animaux lorsqu'il s'agit de les mépriser.

3. Encadrement sociologique de la femme lors de l'épuration

À la libération du pays, un nombre difficilement quantifiable de femmes et d'hommes français suspects de collaboration furent pourchassés sans mandat officiel. Toutefois, nous constatons que l'écart entre les sexes permit l'imposition de sanctions différentes, voire, l'excuse des uns et la condamnation des autres. Effectivement, même si les délits relevant de leur accusation avaient été identiques – à savoir la collaboration politique, économique et sentimentale –, la punition reçue a été loin d'être la même. Henry Rousso (1992 : 85) affirme qu'

à la différence des collaborateurs de sexe masculin ou des hommes ayant eu des relations amoureuses avec des Allemandes (ou des Allemands), les femmes furent symboliquement accusées d'avoir « trompé » la nation et de l'avoir « souillée » à travers leur propre corps celui-ci appartenait à la collectivité.

Robert Sabatier reste sensible sur cette question dans *La souris verte* (1990), roman où il construit la trame autour de la « collaboration horizontale masculine ». Les camarades de Marc célèbrent la conquête physique de leur ami, sa virilité, au lieu de condamner sa relation amoureuse avec une auxiliaire féminine de la Wehrmacht. Ceux-ci se détournent complètement de la réalité pour faire l'éloge à tort de la stratégie voilée de Marc. Le jeune universitaire, déguisé en faux séducteur, rechercherait symboliquement la soumission de l'occupant à travers la possession physique de la « souris verte » :

« Selon vos conceptions, je devrais subir le même sort que ces pauvres filles. Qui veut me tondre ? quels sont lesquels sont les amateurs ? » Je n'en eus pas le temps, car Libelle, transformé en homme cordial, me tapa joyeusement sur l'épaule. « C'est vrai ? » questionna-t-il. Tu ne te vantes pas ? Tu as vraiment couché avec une fridoline ? – Non, avec une Allemande. – Une... Allemande ? (Il s'esclaffa.) Il m'épate ce citoyen-là ! Avec son air de rien du tout, il nous annonce qu'il s'est en-

voyé... une Allemande. Pas une chleuh, une Allemande, qu'il dit. Voyez la nuance. Tiens, pour fêter ça, je te pardonne tout. On va même boire un coup à ta santé. Voilà que tu me deviens sympathique. On devrait te décorer. Des rires éclatèrent. Je fus fêté, congratulé (Sabatier : 1991, 243-244).

Au sujet de la considération sociale des relations intimes entre Français ou Françaises avec les occupants, la conversation entre Marc et ses amis témoigne la prouesse sexuelle des hommes face au crime des femmes.

Paradoxalement, alors que les premières reconnaissances légales des femmes émergeaient avec le droit de vote féminin accordé en avril 1944, et dans l'attente de l'adoption d'une loi d'égalité entre les deux sexes dans la constitution de la IV^e République, la réalité immédiate faisait preuve de la subordination des femmes au joug d'une morale misogyne. Suivant les affirmations d'Hélène Eck (1992, 287-323), « en dépit de l'arrivée au pouvoir d'un personnel politique renouvelé, plus jeune, issu de la Résistance, la reconnaissance des droits et des aptitudes des femmes se heurte à des valeurs et à des représentations [...] ». Ces valeurs et ces représentations correspondent à ceux d'un système misogyne contraire, par exemple, au fait que les femmes « gèrent » librement leur corps, sous la peine d'être jugées immorales à cause d'un comportement sexuel considéré dépravé. Sur ce, nous introduirons Capdevila et Virgili (1999, 265) pour qui « [les hommes] rappelaient que l'autorité masculine existait toujours en matière de gestion du corps des femmes et de fécondité féminine ».

À ce stade, nous soulignerons qu'aucune remarque à ce fait historique n'est réalisée par les romanciers de notre sélection romanesque, au mieux, le lecteur doit le déduire. Il s'agit cependant d'une question de grande envergure sociale qui justifierait le rôle des hommes dans ces actes, le signifié et la portée de leurs discours et de leur violence. Cependant, les romanciers révèlent toutefois une tendance générale à ne montrer qu'une représentation absolument romantique et romanesque des femmes avant l'épuration. Le lecteur ne retrouve ainsi aucune référence ou interprétation du signifié de la violence machiste sur ces femmes dans les romans.

L'application du jugement, auquel Capdevila et Virgili font allusion, s'endurcira à la fin de la guerre, lorsque la « masculinité française » endure sa « dégradation » dû au changement de rôle de la femme aux niveaux social et familial. Tel que Button (2006 : 154) l'écrit,

cet investissement réel des femmes dans la lutte politique ne peut qu'accentuer la crise de l'identité masculine française. Car cette remise en cause de fait du pouvoir masculin s'opère au moment même où il est de nouveau systématiquement exalté, non seulement par le modèle idéologique des occupants allemands et italiens, mais aussi par le régime de Vichy lui-même.

Ainsi, à la mentalité traditionnellement machiste et coriace, s'ajoute le double traumatisme, patriote et viril, de certains Français civils engagés dès la Libération dans la reconquête et la reconstruction du pays, dans la réappropriation « de leurs biens », y compris les femmes. Ils exécuteront ces trois actions sur le pays et leurs citoyens, spécialement sur les suspectées de trahison. Nous avancerons que les romans analysés ne développent pas la dernière des actions indiquées. Il s'agit pourtant d'un thème important, qui précède presque tous les essais sur les tondues et qui permet d'identifier le type de littérature à laquelle nous nous sommes confrontés.

4. Dimension réelle et symbolique de l'épuration : animalisation et réification de la femme

Certains romanciers présentent la déshumanisation de la « collabo » moyennant la suppression du principe d'unicité humaine à travers la négation des qualités et des facultés humaines. Celle-ci entraîne en conséquence leur assimilation à la matière ou à un groupe non humain. Nous avons constaté que le corps de la femme demeure son épicerie tout au long de la mise en scène de l'épuration. Les épurateurs et leur public visent et se plaisent à leur infliger toutes sortes de blessures physiques et psychiques pour mettre en avant la suppression de toute forme d'humanité, à savoir, pour les animaliser et les réifier. Dans les sous-chapitres suivants, moyennant l'analyse des actions violentes et du discours employé par le narrateur, les épurateurs et les spectateurs nous montreront comment les romanciers animalisent ou matérialisent les femmes.

4.1. Le bestiaire de l'épuration

Le psychologue Nick Haslam (2006 : 257) estime que la bestialisation de l'être humain renvoie « UH [Uniquely human] characteristics involve refinement, civility, morality, and higher cognition, and are believed to be acquired and subject to variation between people ». Les êtres humains sont confrontés aux animaux, à savoir à leur condition d'êtres vivants irrationnels, immoraux, inconscients, instinctifs... Selon l'espèce animale, aux caractéristiques *supra* annoncées, s'ajoutent la répulsion ou le dédain, et tel que Jacques et Girard (2012 : 33) l'expliquent « la tendance à expliquer les causes des comportements du groupe ou de l'individu déshumanisé en termes de désirs et de besoins, plutôt que d'états cognitifs ».

La scène préalable à l'épuration, à proprement parler, est celle de l'arrestation de la femme. Dans les romans analysés, la mise en scène de la persécution des femmes se présente souvent aux lecteurs sous forme de « chasse ». L'analyse de la terminologie utilisée pour qualifier les femmes au cours de la même, ainsi que pour décrire le comportement des épurateurs vis-à-vis de leurs victimes révèle les clés, non pas de l'arrestation d'une femme-délinquante, mais de la poursuite d'une femme-gibier. La première et évidente déduction retenue est la prise de position de ces romanciers pour montrer l'acharnement des épurateurs et la victimisation des épurées.

En imaginant la persécution de Marianne dans la forêt comme une vénerie, Marpeau dramatise sa détention tout en renforçant l'inégalité frappante des forces entre persécutée et persécuteurs. Ceux-ci, munis de fusils et précédés par les chiens lâchés par une vieille, sont déterminants pour évoquer la métamorphose de l'adolescente en animal sauvage et vulnérable, fuyant des balles et des crocs des chiens. Qualifiée par le narrateur comme « proie » (OC, 15), elle est livrée durant des heures à la pression de la poursuite des hommes et des chiens comme dans les « chasses à courre », modalité de chasse pratiquée comme un jeu, comme un sport. La romancière opère de telle manière la perte de la spécificité humaine de Marianne durant sa détention.

Figueras recourt également au lexique cynégétique pour façonner la sensation expérimentée par l'épurateur avec sa victime entre ses mains avant de l'abandonner à la haine des spectateurs vindicatifs : « Maintenant, Paulien le sentit, il pouvait leur livrer leur proie » (PChV, 105). Le romancier accomplit l'animalisation de la femme à travers une métaphore zoomorphe. Il introduit le signifiant « proie » comme signifié d'une action dont l'image mentale qu'il désire transmettre au lecteur est celle d'un animal à la merci d'une vénerie. Transfigurée en animal pour être prise à la chasse, Jeannette-proie est ainsi privée de sa nature humaine. Un synonyme du terme, introduit quelques scènes en avant, désigne la femme durant son harcèlement : « ceux qui avaient traqué le gibier, l'avaient débusqué puis acculé » (PChV, 125). L'insistance du romancier sur l'animalisation de la femme accentue son intentionnalité, en l'occurrence, l'acharnement des épurateurs-chasseurs et l'innocence de la femme-gibier. Le dessein de l'auteur d'animaliser Jeannette s'intensifie avec la dénomination métaphorique de l'action : « Avec des cris de triomphe, les assaillants se ruèrent dans la maison, cassant des meubles au hasard [...] tant les poignait l'excitation d'une chasse, tant ils étaient avides de trouver Jeannette Dupuy » (PChV, 121). L'emploi de ce terme montre la bestialisation de la femme du fait du *modus operandi* des persécuteurs-chasseurs. Pour ce, la volonté du romancier rend visible l'impuissance et la vulnérabilité de la femme à cause de la supériorité numérique des épurateurs et de l'inadéquation des moyens de recherche employés pour l'arrêter.

Le romancier renforce l'animalisation de Jeannette dans cette scène à travers un deuxième terme renvoyant également au monde animal : « Dites, patron, vous voulez que je la dresse ? » (PChV, 122). Bien que le signifié du verbe « dresser » puisse s'appliquer à un humain ou à un animal, nous devinons dans ce contexte la deuxième acception puisqu'elle permet de montrer la volonté des épurateurs de former Jeannette pour qu'elle ait une conduite honnête. La « domestication » implique la correction et la transformation du comportement d'un animal. Dans ce cas précis, Figueras exécute la bestialisation de Jeannette à travers le mécanisme utilisé par ses épurateurs pour annuler sa dignité humaine. Sur cette question, nous introduisons Roisin (2010 : 98) qui envisage la dignité humaine comme « la considération de l'autre et de

soi-même comme objet non violentable dans son intégrité ni destructible dans son être ». Effectivement, les épurateurs-redresseurs dédaignent ce droit qui, de par sa nature même, doit être respecté par le simple fait d'être une personne, indépendamment de son comportement.

Germain inverse la situation précédente dans son roman lorsqu'un groupe de spectateurs de l'épuration de Céleste emploie « curée » pour la désigner lorsqu'elle se trouve entre les mains de ses épurateurs : « Une autre femme a crié que cela suffisait, et plusieurs voix enfin se sont liguées pour réclamer la fin de la curée » (I, 257). Étant donné que le terme « curée » est employé pour signifier les viscères de la poitrine que l'on donne en pâture aux chiens à la fin de la chasse, l'utilisation de ce terme métamorphose Céleste en gibier abattu et ses épurateurs en chiens. De nouveau, la désignation métaphorique de l'évènement à travers un terme renvoyant à la vénerie dévoile, précisément dans ce cas, une double bestialisation, celle de ses épurateurs-chiens à cause de leur acharnement sur la jeune femme, puis celle de l'épurée-gibier suite à la violence physique dont elle fait l'objet.

La romancière matérialise un deuxième renversement lorsque Céleste se compare durant son épuration-spectacle à des animaux de cirque, sauf que ces derniers entrent en scène avec des ornements éclatants :

On fait parader les animaux de cirque agrémentés d'atouts absurdes et clinquants, des pompons, des plumets, des colliers et des grelots, des vestes de brocart ou des capes de couleurs vives, des dentelles, des petits canotiers ou des bibis pointus. À l'inverse, on exhibe les femmes déchues, dépouillées de toute parure, à commencer par celle qui leur est naturelle, leur chevelure, surtout si celle-ci est longue, belle, et parfois on va jusqu'à les mettre entièrement nues (I, 193).

Céleste n'aurait même pas une place dans les spectacles animaliers à cause de son déplorable aspect, dû essentiellement à ses blessures et à son crâne rasé. Par contre, aucun animal de cirque n'est présenté publiquement sans son pelage soigné. En vue du traitement humiliant enduré par ces femmes, la romancière établit leur classification hors même de l'échelle animale lors d'un spectacle de cirque. Ni dans l'ordre humain ni dans l'ordre animal, à cause du traitement vexatoire reçu durant ce « carnaval moche », la romancière approfondit sur leur animalisation jugeant qu'elle occupe le dernier échelon de la *scala naturæ*.

Nous compléterons nos observations en élargissant la réalité historique moyennant la dimension symbolique de la chasse dans le roman. Selon Chevalier et Gheerbrant (1969 : 167), « le symbolisme de la chasse se présente [comme] la mise à mort de l'animal, qui est la destruction de l'ignorance, des tendances néfastes ». Du point de vue symbolique, nous interprétons « la chasse à la boche » comme le désir des patriotes de faire disparaître du pays celles dont la disposition et le comportement

dans le passé pourraient être pernicieux dans une France nouvelle s'ouvrant vers l'avenir. Que ce soit par méconnaissance, par sottise ou par inexpérience, leur conduite a contribué à la domination et à la décadence du pays par les Allemands nazis. Les chasser reviendrait à éliminer définitivement les menaces sur le territoire français, à le débarrasser des restes laissés par les occupants.

La diversité d'animaux introduits métaphoriquement par les romanciers pour désigner les « collabos » nous situe face à un modeste, mais remarquable « bestiaire humain ». Les caractéristiques et la dimension symbolique des animaux permettront de mieux saisir la portée de la bestialisation de la femme. Deux animaux se distinguent des autres par leurs particularités : le rat et le cochon, deux animaux malpropres et porteurs de maladies. Les romanciers n'envisagent pas l'identification des « collabos » avec ces deux animaux au moyen de la réalisation d'un portrait exact. Il s'agirait plutôt, tel que nous allons constater, de leur en attribuer un, constitué des principales caractéristiques qui provoquent la répulsion en l'homme.

Marguerite Duras métamorphose Elle-Riva en rat au cours de son confinement dans une cave après son épuration par ses parents : « C'est laid, peut-être est-ce dégoûtant. Comme elle a l'air de vouloir rester en ce lieu, il faut la chasser. On la chasse comme un rat » (*HMA*, 139), note la romancière-scénariste dans l'*Appendice* du scénario et du dialogue.

La représentation de l'animalisation d'Elle-Riva en rat offre deux faces opposées. D'une part, le mépris qu'elle provoque – à l'égal du rongeur – au niveau social, dû à son comportement jugé comme répugnant et impure par ses épurateurs. D'autre part, et à l'opposé, nous constatons la transposition de la portée symbolique valorisante du rat durant son enfermement dans la cave. Sur ce nous citerons Kanban (2014 : § 2) pour qui le rat représente les profondeurs de l'âme, comme symbole de la vie souterraine. Ainsi, enfermée dans la cave, parce que bannie par la société et par sa famille, Elle-Riva rentre en contact avec sa conscience réflexive et avec la perception de soi-même. Captive dans la cave, elle assume sa bestialisation : « RIVA LÈCHE LA SALPÊTRE DE LA CAVE // Faute d'autre chose, la salpêtre se mange. Sel de pierre. Riva mange les murs » (*HMA*, 137). Dans sa solitude, et avec la seule compagnie d'un chat, Riva développe la conduite animale d'un rat, fait qui révélerait non pas l'acceptation de sa culpabilité, mais l'assomption de sa bestialisation comme résultat des sévices infligés.

Goby et Anglade mettent l'insulte « truie » dans la bouche des épurateurs afin de porter atteinte à la dignité des collaboratrices horizontales. Ce terme renverrait du point de vue lexicologique à la femelle du porc, et par analogie à la femme de mauvaise réputation. Selon Chevalier et Gheerbrant (1969 : 617), le porc symbolise « les tendances obscures, sous toutes leurs formes de l'ignorance, de la gourmandise, de la luxure et de l'égoïsme ». On retrouve ces quatre caractéristiques, transformées en crimes, dans le comportement de Madeleine et de Raymonde. Dans les deux cas, le

substantif est corroboré par des adjectifs qualificatifs dévalorisants, intensifiant un signifié en soi-même négatif. Pour un des spectateurs de l'épuration de Madeleine, celle-ci est une « Sale truie » (*E*, 153). Il s'agirait d'un pléonasme destiné à accentuer le mépris envers elle à cause de la nature de sa faute. De sa part, le narrateur de *Les permissions de mai* encourage à « les [traiter] de truies patentées » (*PM*, 197) ; l'adjectif épithète atténue l'animalisation de Madeleine en ajoutant sa matérialisation, car si l'action de breveter est officiellement accordée seulement à des inventions, la nature d'un comportement humain est loin d'être breveté. Cependant, l'énoncé est très pertinent puisqu'il montre la création d'un stéréotype de femme.

Dans ce bestiaire métamorphosé, les animaux d'élevage occupent une place importante. Croussy métamorphose Marie en bête – identifiée plus en avant avec un agneau – après son arrestation. L'animalisation permet à l'auteur de présenter avec éloquence l'épouvante de Marie à travers la comparaison de son regard : « Avec son air de bête prise au piège, elle me regardait » (*T*, 23). Si nous nous tournons vers la symbolique, l'agneau devient l'image de l'innocence, de la douleur opprimée et du sacrifice. Selon Chevalier et Gheerbrant (1969 : 8), l'agneau « est par excellence la victime propitiatoire, celui qu'il faut pour assurer son propre salut ». Pour une partie non négligeable des citoyens, participer dans l'épuration constituait une façon d'obtenir une place dans la libération du pays, une manière de « s'assurer un salut » que nous identifions dans ce contexte psychosocial avec la gloire de participer dans le nettoyage du pays, dans l'élimination de toute trace rappelant l'occupant. Si nous approfondissons dans la symbolique de l'agneau, celui-ci « est la victime sacrificielle de toutes les occasions » (Chevalier et Gheerbrant, 1969 : 8), de même que la « collabo » devient le « bouc émissaire » de la Libération. Cette identification permet également de montrer la technique utilisée par ses épurateurs pour immobiliser et préparer Marie pour la tonte, le corps allongé par terre avec les mains, les chevilles et les pieds ligotés : « Ils la tenaient à présent comme on maîtrise une bête » (Croussy, 1980 : 21). L'image référentielle renvoie à un agneau effrayé et garrotté prêt à être tondu. De même, l'agneau est du point de vue symbolique le symbole du rachat après la faute. Tel que l'agneau égorgé, Marie-épurée devient une offrande expiatoire des Français patriotes à la nouvelle république.

Revenant sur le plan historique, nous citerons le témoignage d'un soldat, témoin lui aussi d'une réalité similaire : « J'ai remarqué que c'étaient les femmes qui étaient les plus acharnées. [...] Elle était là, devant nous, tête baissée, mais nous jetant à la dérobée un regard de bête traquée, un regard que je ne pourrais jamais oublier [...] » (Bourdrel, 2002 : 64). Ce type de regard fixe, qui transperce l'observateur, est seulement comparable à celui des bêtes poursuivies par les chasseurs. La puissance de ce regard transcende bien au-delà du sens de la vue pour transmettre la peur, l'épouvante, la douleur, la confusion et l'invocation d'aide. Des bandes incontrôlées consacrées à « casser la collabo », à la déshumaniser moyennant sa bestialisation, tel

est le spectacle de nombreuses rues françaises, ores et désormais libres d'Allemands nazis.

Un deuxième animal d'élevage permettant aux romanciers de reproduire la bestialisation de la « collabo » est la vache. Lors des épurations à Bernadac, un spectateur spontané conseille vivement à un des épurateurs : « Arthur, attache-lui les poignets avec ta ceinture. Tu vas la tirer comme une vache qu'elle est » (*PChV*, 124). Traînée par les rues de Bernadac, ses poignets ligotés avec une ceinture servant également de laisse, Jeannette est promenée et exhibée par son épurateur-palefrenier. L'animalisation de la femme à travers la comparaison animale recherche sa dégradation en vue de sa disqualification. Au-delà de la mortification physique soufferte durant le chemin, son animalisation poursuit à son tour sa disqualification morale puisque péjorativement, l'insulte « vache » est employée pour vilipender une femme de mauvaises mœurs, grossière et rustre, livrée à n'importe qui, « s'accouplant » avec qui que ce soit, comme les vaches.

Nous conviendrons que l'espèce animale choisie est concrétisée à partir de ses caractères morphologiques et de ses pratiques sexuelles. Ainsi, si du point de vue symbolique la vache est un « symbole lui-même féminin » (Bourginat et Ribaut, 2003 : 79), nous rappellerons qu'un grand nombre de « collabos » ont été accusées de se pavaner devant les nazis dans l'intention d'être séduites. La féminité et « le féminin » sont décisifs dans ce contexte, d'où qu'elles soient punies à la fin du conflit pour exhibitionnisme de leurs charmes face aux occupants. D'autre part, nous rappellerons que les vaches sont des « victimes de sacrifices » (Bourginat et Ribaut, 2003 : 80) dans de nombreuses cultures. Sous cette perspective, nous introduirons la théorie d'Alain Brossat (1992 : VI) sur la femme tondu comme « bouc émissaire ». Celle-ci permet de comprendre la signification de l'épuration de la collaboratrice, victime de la catharsis et du sacrifice réalisés par ses concitoyens, victime d'une « souffrance à exorciser à travers une cérémonie, une pratique ritualisée pour évacuer l'insupportable de la guerre ». Sur ce, nous citerons également Bourdrel (2002 : 533) qui estime également que les épurations sont « le fruit d'une exaspération contre les souffrances de la guerre ».

Fabrice Virgili (2004 : 239) affirmait que « Le châtement est spectacle, et la population [est] conviée à participer à une mise en scène ». La combinaison de spectacle et d'« égorgéur-public poussant des vivats-taureau traqué avant d'être éliminé » nous suggère de toute évidence la tauromachie. Cette littérature n'échappe pas à ces mises en scènes meurtrières et sanglantes. Régine Deforges identifie les derniers épisodes de l'épuration de Françoise avec une corrida de taureaux. À cette fin, elle situe l'action principale au milieu d'une place publique, où la victime, entourée par une foule exaltée et excitée, assiste à la pratique punitive collective en ovationnant les épurateurs : « comme dans l'arène la queue et les oreilles du toro, saluées par des cris qui rappelaient ceux de la corrida. Des mains se tendaient pour attraper ces tristes tro-

phées » (BB, 215). La véritable mise en scène de la corrida imaginée par la romancière a besoin de son actant principal : un être humain métamorphosé en taureau de combat traqué par ses adversaires. Dans son épuration-corrida, la romancière animalise Françoise en taureau dans l'intention de montrer sa souffrance physique et psychologique à intervalles, ses blessures, son incompréhension de la situation, son impuissance face à la supériorité numérique de ses adversaires et de leur armement. Par le biais de cette comparaison, on peut également noter la supériorité de l'épurateur-toréro face à la femme-taureau, de même que l'affirmation du pouvoir et de la virilité retrouvée du premier ; en définitive, le portrait d'une société patriarcale et misogyne faisant valoir sa supériorité sur la femme. Tel que nous constatons, la bestialisation de Françoise ne vise pas à son dénigrement comme le montrent les exemples *supra*, au contraire, l'objectif de la romancière à travers sa métamorphose en taureau de combat est sa victimisation, et du coup la dénonciation des épurateurs-toréros.

Face à cet espace imaginé par Deforges, où la souffrance et la mort du taureau de combat se mêlent avec la gravité du toréro et l'ivresse de son public, nous retrouvons les arènes comme espace réel où conclura l'épuration de Jeannette dans le roman de Figueras. Une fois l'idée suggérée par l'un des membres du comité épurateur, la troupe transpose le spectacle au lieu indiqué, où « tout doit se passer dans l'ordre » (BB, 125), comme dans les corridas. Le romancier dessine scrupuleusement la mise en scène pour que le lecteur reconnaisse facilement le référent dans la relation du comparé et du comparant. Tel que l'animateur dispose, tout débute avec l'installation adéquate du public afin d'en assurer les meilleures perspectives de l'épuration-corrida : « Allez-vous asseoir sur les gradins, vous verrez mieux » (BB, 125). Le contexte spatial influe sur la perception de la réalité des spectateurs pour qui Jeannette n'est plus un être humain, mais un animal prêt à offrir un beau spectacle de vilipendages et d'humiliations, qui culminera avec sa mort sanglante. La complicité entre les spectateurs et les épurateurs est concluante pour la déshumanisation du corps de Jeannette qui ne constitue que le réceptacle ultime de la déshumanisation comme objet battu et outragé.

Nous concluons ce bestiaire avec la transfiguration de Marie en oiseau dans le roman de Croussy. Le romancier nous présente Marie poursuivie par ses épurateurs à l'intérieur d'une cour, tel qu'un oiseau étourdi et terrifié, voltigeant et se cognant contre les parois d'une cage :

Bientôt, elle courut à toute vitesse, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, l'air de chercher un réduit où se cacher. Elle claudiquait et tournait en rond. [...] Je l'aperçus encore, debout contre le tronc de l'arbre en fleurs, puis se hissant à la grille pour tenter en vain de franchir ce passage obligé, se déplaçant à reculons pour revenir près de l'arbre en fleur [...] Interloqués, les hommes la suivaient des yeux. À l'heure de leur victoire, ils

semblaient dépossédés comme le chasseur, sa proie à la main, regarde les plumes qui flottent sur le marais (*T*, 26).

De même que dans les bestialisations susmentionnées, le choix animal du romancier vise à mettre en évidence la vulnérabilité de la femme-oiseau face à la brutalité des épurateurs-chasseurs. Dans cette persécution inégale, où la fragilité s'oppose à la brutalité, son animalisation renforce son innocence et la culpabilité de ses épurateurs dans un combat inégal où la femme-oiseau réussit à échapper dans la campagne, le seul espace où elle pourra être à l'abri : « la campagne était sauvage et sereine. Elle s'y cachait peut-être » (*BB*, 48).

Indépendamment de l'espèce animale fixée par le romancier pour l'animalisation des femmes, nous constatons l'introduction de certains comportements suite à leur épuration qui renforcent leur bestialisation. Le plus fréquent est l'isolement involontaire de l'épurée dans des espaces renvoyant explicitement à des animaux.

L'animalisation de Marianne muée en « proie », dû au délire de persécution de la meute de la vénerie, se renforce grâce à l'introduction du mot « tanière » (*OC*, 14), désignant le lieu où se cacher. Celui-ci est plus spécifiquement utilisé pour signaler la cavité où un animal se tapit. Ainsi, le romancier, au lieu de « cachette », plus approprié pour qualifier l'endroit où se cache une personne, opte pour l'espace où se retirent les bêtes sauvages.

D'autre part, nous repérons trois réalités respectivement opposées dans les romans suivants : Riva-rat, recluse dans une cave par ses parents comme châtiment, témoigne : « on me met dans la cave pour me punir » (*HMA*, 90) ; Marie-oiseau, enfermée dans un étable par son père pour la protéger de la haine de l'atroupement : « Vivi Dommage avait enfermé Maman dans une étable » (*T*, 39) ; finalement, les filles de Maurice, Élénore et Marie, cachées après leur tonte à l'intérieur de l'enclos avec des poules (Marpeau, 2015 : 36). Suite à leur animalisation, certaines femmes épurées se replient sur elles-mêmes et s'isolent de la société. Elles évitent les espaces civilisés pour se réfugier dans ceux qui appartiendraient par définition à nicher les animaux, tel qu'il correspondrait au nouveau spécimen vivant qu'elles incarnent après leur épuration.

L'action animale introduite par Figueras à la fin de l'épuration montre une animalisation bidirectionnelle : « une mégère trapue dégringola des gradins sur la piste, courut au cadavre à peine immobilisé, l'enjamba, se troussa, s'accroupit, pissa » (*OC*, 127). Le geste avilissant de la spectatrice d'uriner sur le cadavre de la femme épurée-taureau sacrifié l'animalise en soi, puisqu'il s'agit d'une pratique utilisée par certains animaux pour montrer leur supériorité sur d'autres.

Il ne peut y avoir de cérémonie d'épuration au lendemain de l'Occupation sans le marquage de la « collabo » avec du goudron ou de la peinture comme marque indélébile d'un corps et d'une féminité infâmes. Le marquage sexuel des femmes n'est

pas un acte isolé dans l'Histoire de l'humanité puisque le châtement du marquage au fer rouge permettait à certaines époques et civilisations de confirmer l'identité et la fonction sexuelle de certaines femmes considérées asociales. Selon Virgili (2004 : 175), « l'atteinte à l'intégrité corporelle se manifeste par la douleur autant physiologique des coups que psychologique de l'humiliation par le marquage ». Bertrand Arbogast glisse cette scène historique lors de l'épuration de Marceline : « Ils m'ont tracé une croix gammée sur le front » (*TAJFA*, 24). Cet acte cruel, parce que stigmatisant, constitue une animalisation de la femme puisque le marquage est une pratique développée dans l'élevage d'animaux pour les distinguer, les identifier, et ainsi éviter le mélange des troupeaux. La portée symbolique dans le cas des femmes épurées poursuit justement leur distinction, leur identification visuelle, face à celles qui contrairement se sont tenues du point de vue idéologique et sexuel correctement. Suivant Capdevila et Virgili (2007 : 157), nous ajouterons qu'un « tel marquage du corps, accentué dans de nombreux cas par l'apposition de croix gammées, participe à un processus de "désexualisation" ». Le tatouage et la tonte rendent visibles la nature sexuelle d'une femme qui, accusée d'actes impurs et dépravés, doit porter sur son corps les signes de la trahison à la patrie.

Nous révélerons également l'exhibition publique à laquelle est soumise Madeleine en traversant la ville, accompagnée d'autres épurées : « Ils nous promènent au bout d'une corde. L'air tremble sous la chaleur. Ils ont passé la corde à nos cous et nous avançons en file » (*E*, 57). Les épurateurs choisissent de traîner les femmes le cou ligoté, l'un à l'autre avec une corde, tel qu'on déplace certains animaux du bétail, attelés et rangés en file les uns aux autres afin d'éviter leur dispersion. L'image déshumanisante fait penser aux cortèges d'animaux qui suivent leur(s) maître(s) traversant les rues d'une ville ou la campagne.

Nous signalerons finalement, le cas exceptionnel de la double déshumanisation imaginée par S. Germain, découlant de la réification et de l'animalisation de Céleste lorsqu'elle est vilipendée dans les rues : « Elle était retombée plus bas que l'état de soumission, elle s'était affaissée à celui de servilité, de pantin bestialisé » (*I*, 254). Dès le début de son épuration, le corps de Céleste cesse de lui appartenir pour devenir la possession de ses victimaires. Manœuvrée à leur gré, soumise à leur volonté, elle est ainsi transformée en une sorte de marionnette, dont les gestes et l'attitude sont littéralement entre les mains de ceux qui dirigent le spectacle. La ressemblance de son expression corporelle à un pantin se rapproche d'autant plus lorsque Céleste est traînée exténuée à travers les rues. À ce point du spectacle, Germain renforce sa déshumanisation à travers l'adjectif « bestialisé ».

4.2. Dimension corporelle et symbolique de l'épuration à travers la réification

Nous avons remarqué dans l'analyse des romans l'alternance de l'animalisation des épurées avec leur réification en vue d'affermir leur déshumanisation. Cette réification pourra être une constatation témoignée par l'épurée à la suite

de la maltraitance physique et psychologique subie. Citons par exemple, le passage de *L'Échappée* où le narrateur cède la parole à Madeleine pour exprimer la conscience de soi. Elle utilisera deux fois le même type énoncé, même si nous avons noté dans le deuxième extrait une intensification au moyen de l'introduction d'un adverbe : « Je ne suis rien » (*E*, 153), « Je ne suis plus rien » (*E*, 155). Bien que le pronom indéfini « rien » soit employé pour désigner des inanimés, Valentine Goby l'utilise dans le jugement de Madeleine envers soi-même afin de traduire la dénégation absolue de la nature humaine dont elle vient d'être privée.

Marguerite Duras emploie un énoncé semblable pour caractériser Elle-Riva : « Petite fille de rien » (*HMA*, 118). La stratégie linguistique et psychologique adoptée par la romancière est semblable à celle qui vient d'être développée *supra*, à savoir, la négation de toute trace humaine chez la femme épurée au moyen du pronom indéfini « rien » précédé de la préposition « de » renvoyant à ce qui par nature est inanimé. Nous retiendrons la signification du groupe nominal étendu « Petite fille de rien » employé dans le sens péjoratif de quelque chose sans valeur, insignifiante.

Tel que nous constatons dans le roman de Sylvie Germain, la négation de l'humain dans Céleste s'opère également moyennant les insultes des épurateurs et du public : « qu'elle montre donc à tous la "vérité" de son corps, de son être ; un cloaque perfidement emballé dans une jolie peau » (*I*, 254). L'identification de son corps avec ce lieu à l'usage public, réceptacle aux eaux usées et à toutes sortes d'immondices, est la plus méprisante des matérialisations puisqu'elle transforme son corps en un récipient utilisé par quiconque le désire pour se délecter. Considérée un être abject, Céleste est déshumanisée, expulsée de la norme humaine.

La cascade d'insultes lancées contre Céleste à travers le narrateur se poursuit dans la phrase suivante : « Allez, que l'on ne s'y méprenne plus, que l'on regarde en transparence de cette peau trompeuse qui n'empaquette que de la chair à bas prix, de la vulgaire viande à soldat – une panse à foutre ennemi, à immondices » (*I*, 254). Sous la plume de S. Germain, cet enchaînement d'offenses révèle la formation d'une suite de figures de style dont le but est la réification de la jeune femme. Bien que le terme « peau » renvoie au corps humain, ce substantif cache dans cette phrase injonctive une synecdoque restrictive, puisque l'épurateur n'utilise que la partie (sa peau) pour le tout (son corps) pour désigner la femme. L'insistance méprisante se prolonge dans la proposition relative où l'on trouve initialement le terme « chair » qui voile également une synecdoque restrictive, puisque la romancière désigne une partie du corps humain de Céleste (sa chair) pour le tout (les différents appareils, organes, tissus ou cellules de son corps). Dans les deux réifications, l'essentialisation, la réduction du corps de Céleste exclusivement à deux parties entraîne sa réification puisque ce qui constitue le corps d'un être humain est l'intégrité de sa structure physique. Isolés de la structure corporelle, ils ne sont que de la matière inanimée. De plus, la romancière assure leur matérialisation à travers les compléments de détermination de nom indi-

quant la qualité « à bas prix », « à soldat » et « à foutre ennemi », qui renforcent par ailleurs le mépris. Nous signalerons finalement l'introduction du terme « viande », renvoyant lexicologiquement à la chair comestible d'animal et de poisson, et reconduisant à nouveau vers l'animalisation de la femme.

Figueras emploie le même terme dans une comparaison pour se référer au corps de Jeannette après sa violation en réunion : « Quand ils se furent repus d'elle comme des chiens d'un morceau de viande, ils résolurent de la donner en spectacle à la ville » (*PChV*, 123).

Dans ces dernières scènes en particulier, mais en général dans toutes les épurations analysées, le regard porté par les spectateurs sur les épurées joue un rôle important car les spectateurs l'approuvent et le soutiennent à travers le même. À propos du regard, Foucault (1993 : 179) souligne sa double fonction de surveillance et de normalisation : « Il est un regard normalisateur, une surveillance qui permet de qualifier, de classer et de punir. Il établit sur les individus une visibilité à travers laquelle on les différencie et on les sanctionne ». C'est ainsi que le pouvoir patriarcal se réaffirme.

Concernant la matérialisation, nous repérons certains verbes très expressifs, comme celui que Madeleine emprunte pour souligner ce que les tondeurs ont mis à exécution sur sa tête : « L'homme qui m'a découpée ne commente pas » (*E*, 153). Au lieu de recourir au verbe « couper », Valentine Goby adopte le verbe « découper », dont le complément devrait désigner normativement un objet considéré comme un tout ou bien une partie que l'on détache d'un tout. Cependant, au moyen de l'attribution d'un complément doté du trait humain, la romancière traduit la réification de Madeleine.

La plus vaste des matérialisations est réalisée par Goby sur le corps de Madeleine : « Je suis la France couchée, ils disaient » (*E*, 153), affirme-t-elle lors de sa tonte. Dans cet énoncé, nous déchiffrons une synecdoque généralisante permettant de saisir symboliquement l'idée des épurateurs sur la relation entre leur compatriote et un nazi.

Nous devinons un cas exceptionnel de réification dans *L'Échappée* que nous situons, non pas dans le temps de l'histoire, mais dans une narration que le personnage imagine ultérieure :

Quelqu'un prend une photo. Je vais être une carte-souvenir de la Libération, la vraie, celle qui a mis l'Allemagne à genoux, en devanture des marchands de journaux [...] On me collectionnera dans des boîtes à chaussures pour montrer aux petits enfants, mes dix-neuf ans vont jaunir dans l'ombre, avec le mauvais papier (*E*, 152).

Certes, les appareils photographiques ont légué au lendemain de la libération des centaines d'images à l'avenir dont la scène principale est une femme ou un groupe de femmes épurées, fondamentalement durant ou après la tonte. Face aux objectifs,

Madeleine devine sa transmutation en image imprimée sur du papier et léguée à l'avenir. Effectivement, V. Goby avance une réalité historique, puisque la mémoire collective ne conserve principalement pas des histoires personnelles sur ces « filles méprisables », mais un archétype de femme française immorale durant l'Occupation, renforcée par les centaines de photographies physiques et virtuelles en circulation dans tous les domaines.

La culmination de l'épuration de la « collabo » en vie comporte son viol public et en public, le dernier signe de la domination culturelle et symbolique de l'homme. Bien que les exemples soient quasiment absents dans notre sélection romanesque, les historiens et les témoins consacrent une attention toute particulière au viol des « collabos » par les épurateurs. Ces agressions sexuelles seront pour certaines femmes la dernière des humiliations vécues, la dernière scène d'un processus douloureux de déshumanisation destiné à réduire leur être à l'état de non-être. Suivant Julie Desmarais (2010 : 115), « [la collabo] n'est pas épargnée par les auteurs de certaines mémoires : elle saigne, elle a mal, elle est parfois torturée et même violée selon les cas ».

Nous avons repéré un cas exceptionnel dans le roman de Figueras où le narrateur rapporte le viol en groupe de Jeannette avant son assassinat : « “En attendant, Arthur, j'ai entendu dire que tu étais encore puceau. Eh bien, voilà une riche occasion, mon petit gars”. Naturellement, après le boutonneux, ils y passèrent tous » (*PChV*, 115). Son viol serait le résultat de sa réification, de sa considération comme un objet sexuel pour le violeur. Au début de notre article, nous soutenions l'idée de considérer les épurations généralisées dans toute la France comme une sorte de guerre civile non déclarée ; suivant cette appréciation, les viols comme celui de Jeannette représenteraient des actes de guerre. Les collaboratrices seraient considérées par l'imaginaire patriote comme des vaincues, au même titre que leurs amants nazis. Nous soutiendrons nos affirmations sur l'hypothèse de Sandrine Ricci (2014 : 52) pour qui « les violences sexuelles sont consubstantielles aux conflits armés depuis la nuit des temps ». À cette réalité historique, s'ajoute le préjugé, également légendaire, de la femme comme un être dont la possession par un homme est réalisable moyennant l'exercice du pouvoir à travers le viol. Nous considérons le viol de ces femmes comme la stigmatisation physique et symbolique de leur corps, de même que la manifestation agressive de la supériorité machiste et virile des hommes. Pour ces épurateurs-voleurs, les femmes ne sont plus que des objets, et en tant que tels violées, livrées à la jouissance des hommes. Suivant Martine Chaponnière (1992 : 99), « les femmes forment une classe d'objets au sens mathématique et social du terme, caractérisée par l'appropriation collective de leur corps ».

5. Conclusion

Des milliers de Françaises, accusées d'avoir collaboré avec l'ennemi, furent injustement condamnées. Sans prendre en considération les « collaboratrices verticales », pour un certain nombre d'entre elles, le seul crime fut d'avoir aimé un ennemi ou d'avoir couché avec lui. Livrées à la haine de certains citoyens ressentis, qui confondaient le dévouement à la patrie avec le fanatisme à la nation, elles furent persécutées et maltraitées physiquement et psychologiquement, parfois même jusqu'à la mort. Cette persécution et cette maltraitance traduisent l'animalisation et la réification des femmes du fait du traitement infligé par leurs épurateurs.

« Modelée » par les mémoires collective et individuelle, par les nombreuses photographies et documentaires en circulation depuis lors, la « collabo » est devenue un personnage littéraire. Ainsi, l'alliance histoire-mémoire-littérature-arts visuels a contribué progressivement à la création d'un stéréotype français féminin de l'après-guerre.

La recherche que nous avons menée permet de mettre en évidence, hormis certains romans signalés dans la recherche, la création d'une littérature essentiellement populaire et sentimentale dont le principal objectif est de réhabiliter, c'est-à-dire, de reconnaître son innocence, pour condamner à son tour les épurateurs et les spectateurs actifs ou passifs. Sous la plume de ces écrivains, la femme épurée est victime de la méchanceté et de la lâcheté de leurs épurateurs, contribuant décidément au stéréotypage de la Française épurée. Indépendamment de la qualité littéraire de ces romans, la « collabo épurée » est devenue un actant de la littérature française de la Seconde Guerre mondiale. Tant s'en faut, ces romanciers et romancières n'introduisent pas un point de vue critique permettant d'examiner la problématique qui, en élargissant le sujet, entoure l'épuration, ses origines et sa répercussion sur les générations à venir. L'image fondamentale créée est celle d'une société vindicative tout juste sortie de la guerre, s'acharnant sur des jeunes femmes ingénues et innocentes afin d'éveiller l'acquiescement et la tendresse des lecteurs et des lectrices.

Dans ces histoires romancées, bien que parfois de manière peu illustrative, le romancier s'arrête sur les différentes scènes qui composent l'acte d'épuration pour rendre compte de la brutalisation physique et de la torture psychologique endurées par ces femmes. Dans ce sens, l'intérêt de ces romans se situe dans la mise en valeur de la répercussion littéraire d'un fait historique que nous estimons essentiellement misogyne, voué à la déshumanisation des femmes à travers son animalisation et sa réification.

Concernant l'animalisation de la femme, nous constatons d'une part, le recours à des insultes qui dégradent la femme en la reléguant au règne animal et l'outragent pour mieux la condamner. Ce type de bestialisation intègre une forme de violence psychologique qui poursuit l'infériorisation de ce « type » de femme aux mains d'un groupe réduit d'hommes l'excluant de la race humaine qui se décline en

métaphore zoomorphe. L'exclusion sur la base d'un critère morale entraîne la suprématie des unes sur les autres, ouvrant une brèche sociale d'ordre moral entre deux types de citoyennes : celles qui ont supporté douloureusement l'Occupation face à celles qui se sont pliées aux cupidités humiliantes de l'ennemi.

D'autre part, l'animalisation de la femme concerne les différents mécanismes mis à profit par les victimaires pour déshumaniser leurs victimes lors de l'épuration. Cette forme de bestialisation résulte du recours à la violence physique des victimaires sur les victimes. En empruntant l'expression à Harold Garfinkel (1956 : 420)²⁵, la « cérémonie de dégradation » leur permet de situer un être à l'intérieur ou à l'extérieur de l'ordre humain, autrement dit de l'arracher de la communauté humaine. Durant cette cérémonie d'abaissement, les épurateurs s'acharnent à les déposer de leur identité humaine afin de soutirer, d'assurer la subordination de leur nature et le contrôle de leur esprit. Dans cette relation « dominant/dominé », nous avons repéré la relation de supériorité et de domination qui s'établit culturellement entre l'homme et l'animal, et qui entraîne leur dégradation et leur humiliation, voire la perte de leurs droits fondamentaux.

Dans les romans analysés, les romanciers combinent parfois l'animalisation des femmes épurées avec leur réification. Nous avons observé que la déshumanisation à travers la réification est introduite à la fin de l'épuration, constituant le *summum* de la perte de la catégorie humaine. À ce point, les auteurs introduisent une terminologie très expressive pour qualifier certaines parties de l'anatomie des femmes, ou pour les désigner. Nonobstant, la métamorphose la plus brutale de la femme épurée en matière se produit lorsque le(s) épurateur(s) abuse(nt) de son corps pour leur seul plaisir, faisant d'elle un objet de satisfaction sexuelle. Transformée en exutoire de la violence masculine au regard des spectateurs, le viol de la « collabo » devient la manifestation du pouvoir et de la puissance d'un mâle patriote, qui moyennant ses actes croyait rendre justice à son pays alors qu'en réalité, il contribuait à une des pages les plus honteuses de l'Histoire de la France de la masculinité.

Déshumanisées, animalisées et réifiées, qu'il s'agisse dans la fiction romanesque ou dans la réalité historique, les femmes qui survécurent physiquement à l'épuration durent faire face aux blessures psychiques d'un événement douloureux. Du point de vue historique, les femmes épurées ont gardé le silence pendant de longues années, seulement quelques-unes en fin de vie ont eu le courage de témoigner oralement. Occasionnellement, la deuxième génération au mépris de l'opinion publique a pris le relais pour révéler l'histoire de leur mère. Néanmoins, les unes et les autres ont réussi à prendre la parole, encouragées fondamentalement grâce aux études

²⁵ *Vid.* « Any communicative work between persons, whereby the public identity of an actor is transformed into something looked on as lower in the local scheme of social types, will be called a "status degradation ceremony" ».

de genres. Notre recherche a dévoilé l'épuration comme un châtement adressé à la sexualité de la femme et une appropriation du corps de la femme.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGLADE, Jean (1981) : *Les permissions de mai*. Paris, Juillard.
- ARBOGAST, Bertrand (2010) : *La Tondue : Un amour de jeunesse franco-allemand*. Paris, L'Harmattan.
- BARBÉRIS, Pierre (1980) : *Le Prince et le marchand. Idéologiques, la littérature, l'histoire*. Paris, Fayard.
- BOURDREL, Philippe (2002 [1988]) : *L'épuration sauvage. 1944-1945*. Paris, Perrin.
- BOURGINAT, Elisabeth & Jean-Pierre RIBAUT (2003) : *Des animaux pour quoi faire ? Approches interculturelles, interreligieuses, interdisciplinaires*. Paris, Éditions Charles Léopold Mayer.
- BROSSAT, Alain (1992) : *Les tondues. Un carnaval moche*. Levallois-Perret, Manya.
- BUTTON, Philippe (2006) : « La Résistance, la tonte des femmes et la crise de la masculinité en France », in François Marcot et Didier Musiedlak (dir.), *Les Résistances miroirs des régimes d'oppression. Allemagne, France, Italie*. Paris, Presses universitaires de Franche-Comté.
- CAPDEVILA, Luc et Fabrice VIRGILI (1999) : « Épuration et tonte des collaboratrices, un antifémimisme ? », in Christine Bard (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*. Paris, Fayard, 255-267.
- CHAPONNIÈRE, Martine (1992) : *Devenir ou redevenir femme : l'éducation des femmes et le mouvement féministe en Suisse, du début du siècle à nos jours*. Genève, Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève (Mémoires et Documents-In-8).
- CHEVALIER, Jean. et Alain GHEERBRANT (1969) : *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont.
- CROUSSY, Guy (1980) : *La tondue*, Paris, Grasset.
- DEFORGES, Régine (1985 [1982]) : *La bicyclette bleue, v. 3 : Le diable en rit encore*. Paris, Ramsay.
- DESMARAIS, Julie (2010) : *Femmes tondues. France-Libération. Coupables, amoureuses, victimes*. Québec, Presses de l'Université de Laval.
- DURAS, Marguerite (1987 [1960]) : *Hiroshima mon amour. Appendices*. Paris, Gallimard.
- ECK, Hélène (1992) : « Les Françaises sous Vichy », in Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes*. t. 5. Paris, Plon, 287-323.
- ESCARPIT, Robert (1966) : « De la littérature comparée aux problèmes de la littérature de masse ». *Études françaises* 2(3), 250-378.
- FEUERBACH, Ludwig (1864) : *Essence du christianisme*. Traduction de l'allemand de Joseph Roy. Paris, Librairie internationale.

- FIGUERAS, André (1981) : *Pas de champagne pour les vaincus*. Paris, Publications André Figueras.
- FOUCAULT, Michel (1992 [1975]) : *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris, Gallimard (Tel).
- GARFINKEL, Harold (1956) : « Conditions of successful degradation ceremonies ». *American Journal of Sociology* 61 (5), 420-424.
- GERMAIN, Sylvie (2008) : *L'Inaperçu*. Paris, Albin Michel.
- GOBY, Valentine (2007) : *L'Échappée*. Paris, Gallimard (Folio).
- HASLAM, Nick (2006) : « Dehumanization: an integrative review ». *Personality and Social Psychology Review* 10(3), 252-264.
- HASLAM Nick, Paul BAIN, Lauren DOUGE, Max LEE and Brock BASTIAN (2005) : « More Human Than You : Attributing Humanness to Self and Others ». *Journal of Personality and Social Psychology* 89(6), 937-950
- JACQUES, Alexia et Noémie GIRARD (2012) : « Corps et souffrances génocidaires. Plongée dans l'univers de la déshumanisation ». *Dialogue* 3(197), 31-41.
- KANBAN, Katia (2014) : « Le rat ». *Implications philosophiques. Espace de recherche et de diffusion* s.n. Disponible sur : <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une-le-rat>.
- MARPEAU, Elsa (2015 [2014]) : *Et ils oublieront la colère*. Paris, Gallimard (Série noire).
- NORA, Pierre (1978) : « Mémoire collective », in Jacques Le Goff (éd.), *La nouvelle histoire*. Paris, Retz, 398-401.
- RICCI, Sandrine (2014) : *Avant de tuer les femmes, vous devez les violer ! : Rwanda. Rapports de sexe et génocide des Tutsi*. Paris, Syllepse.
- ROISIN, Jacques (2010) : *De la survivance à la vie. Essai sur le traumatisme psychique et sa guérison*. Paris, PUF.
- ROUSSO, Henry (1990) : *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*. Paris, Le Seuil (Points/Histoire).
- ROUSSO, Henry (1992) : « L'épuration en France : une histoire inachevée ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 33, 78-105.
- ROY, Bruno (1974) : « La belle e(s)t la bête : Aspects du bestiaire féminin au moyen âge ». *Études françaises* 10(3), 309-317.
- SABATIER, Robert (1990) : *La Souris verte*. Paris, Albin Michel.
- SARTRE, Jean-Paul (1944) : « Un promeneur dans Paris insurgé ». *Combat* 2 septembre 1944.
- VIRGILI, Fabrice (2004) : *La France « virile ». Des femmes tondues à la Libération*. Paris, Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot).

À la recherche des traits fondamentaux du poème en prose

Pedro BAÑOS GALLEGO

Universidad de Murcia

pedro.banos@um.es

Resumen

En el presente artículo intentaremos definir los elementos fundamentales subyacentes a la estructura de todos los poemas en prosa. Para ello, estudiaremos la validez de los criterios establecidos por Suzanne Bernard en 1959: brevedad, unidad orgánica y gratuidad. A través de un muestrario de opiniones de diversos críticos así como de la aplicación de dichos criterios a un corpus de cuatro autores que ejemplifican la diversidad del poema en prosa (Charles Cros, Francis Poictevin, Marie Krysinska y Hugues Rebell), trataremos de determinar hasta qué punto la conjunción de estas tres características básicas pueden configurar el género que nos ocupa.

Palabras clave: Poema en prosa. Polimorfismo. Literatura francesa del siglo XIX.

Abstract

In this essay we will try to define the fundamental elements underlying the structure of every prose poem. In order to achieve this goal, we will study the validity of the criteria that Suzanne Bernard established in 1959: brevity, organic unity and gratuity. Considering a wide variety of opinions coming from diverse critics as well as the application of those criteria to a corpus of four authors exemplifying the diversity of the prose poem (Charles Cros, Francis Poictevin, Marie Krysinska and Hugues Rebell), we will try to determine the possible generic configuration that the conjunction of those three characteristics can achieve.

Key-words: Prose poem. Polymorphism. XIXth century french literature.

Résumé

Dans cet article nous essayerons de définir les éléments fondamentaux sous-jacents à la structure de tous les poèmes en prose. À cette fin, nous étudierons la validité des critères établis par Suzanne Bernard en 1959 : brièveté, unité organique et gratuité. À travers les opinions de nombreux critiques ainsi que l'application de ces critères à un corpus de quatre auteurs exemplifiant la diversité du poème en prose (Charles Cros, Francis Poictevin, Marie Krysinska et Hugues Rebell), nous tenterons de déterminer jusqu'à quel point la conjonction de ces trois caractéristiques de base peuvent-elles configurer le genre qui nous occupe.

Mots clé : Poème en prose. Polymorphisme. Littérature française du XIX^e siècle.

* Artículo recibido el 16/04/2018, evaluado el 7/10/2018, aceptado el 16/10/2018.

0. Introduction

Le poème en prose a prouvé largement que le polymorphisme est une de ses caractéristiques les plus distinctives. Même si l'on laisse de côté les genres frontaliers comme le fragment ou le récit, la variété de formes accueillies sous l'étiquette « poème en prose » est considérable : une lecture rapide de diverses réalisations du genre tant au XIX^e siècle qu'au XX^e nous en donnera la clé. Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Jacob, Ponge, Réda : nous n'avons nommé que six des plus importants auteurs de poèmes en prose et nous avons déjà sur la table six styles complètement différents. Chacun a développé un système poétique divergent (et souvent opposé) de celui de ses contemporains. Bien que cette variété artistique soit la plus grande valeur du poème en prose, par rapport à la critique, et d'après nous, ce polymorphisme n'a provoqué qu'une trop vaste multiplicité d'opinions. Depuis le commencement de la critique à propos du poème en prose, née quelques décennies après les premières publications de Bertrand et Baudelaire, nous pouvons compter autant de théories que de théoriciens. Soit des critiques, soit des poètes, tout le monde a essayé de circonscrire le poème en prose en lui conférant des attributs qui malheureusement ont presque toujours été reliés aux préférences artistiques du commentateur.

Il ne faut qu'une rapide incursion dans le monde des critiques, des poètes et des journalistes pour y trouver les plus dissemblables opinions quant au sujet qui nous occupe. Baudelaire (1869 : 3) cherchait « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme ». Nous voyons que le père du genre reste un peu vague quant à la définition du poème en prose. De plus, dans *À rebours* :

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de Des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. [...] En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art. (Huysmans, 1884 : 264-265).

Le poème en prose serait donc une espèce de condensation de l'art romanesque qui grâce à la densité obtenue deviendrait matière poétique. Clayton le relie avec la musique, plus concrètement le contrepoint et les structures rythmiques que l'on pourrait appliquer dans un texte ; Chapelan (1946 : XVI) esquive habilement la question en laissant à la sensibilité poétique du lecteur la reconnaissance d'un texte comme poème en prose (« Que le poème en prose soit véritablement un poème, l'acquiescement de la sensibilité de chacun peut seul en apporter la preuve »). Blin appartient à ce groupe de critiques qui nient tout rapport du poème en prose avec les techniques empruntées à la musique ou avec les structures classiques du mètre, étant

celui-ci, donc, une création originale et non pas une réélaboration d'autres genres. À partir de cette introduction nous pouvons nous faire une idée non seulement de la quantité de théories existantes (dont la prolifération au XX^e siècle a été importante), mais aussi de l'hétérogénéité idéologique des propositions que l'on peut y trouver.

Pourtant, dirigeons notre attention vers la poésie versifiée, cette sœur toujours en dispute avec notre genre. Il y a un signe particulier de la versification qui nous semble assez évident : dans la poésie régie par la métrique classique, le vers fonctionne en tant que principe structurant et, ce qui est pour nous encore plus intéressant, il constitue un marqueur par rapport au public. Grâce à l'effet visuel exercé par le vers, un lecteur quelconque sera plutôt enclin à réaliser une approche « poétique » du texte ; ce fait reste, selon notre point de vue, justifiable lorsque l'on tient compte de l'étendue tradition de poésie versifiée dans le milieu culturel occidental. Benigno León Felipe (1999 : 13) disserte sur la capacité de structuration du vers, du mètre plus concrètement, en assurant qu'il conforme « unos códigos ineludibles que la tradición literaria ha establecido y que siempre supondrán una ventaja [...] frente a los modelos y esquemas del poema en prosa ». De même, le lecteur est capable, par exemple, d'identifier à simple vue une œuvre théâtrale au moment où il envisage un texte doté d'une organisation dialogique ou comportant des indications scéniques, les didascalies.

Suite à ce fait, nous nous demandons s'il y a une structure spécifique du poème en prose qui pourrait aider lors de son identification. Sommes-nous capables, vue la diversité du corpus, de définir la ou les caractéristiques formelles qui puissent être sous-jacentes à la constitution de tous les poèmes en prose ? Dans cet article nous sommes à la recherche des marqueurs qui justifient la classification générique de poème en prose d'un texte sans la structure de la versification classique ou des œuvres dramatiques¹. Ce nonobstant, il faut éclaircir que nous n'allons pas essayer de trouver une réponse à la question du surgissement de la poéticité dans un poème en prose : ce point-là mériterait une étude particulière. Ici nous nous contenterons de délimiter, à notre avis, les caractéristiques formelles propres au genre qui viennent remplacer dans un texte en prose les principes structurants d'autres configurations littéraires, soit le vers, soit le dialogue théâtral.

¹ Des critiques tels que Tadié (1994 : 7-8) ont proposé l'existence d'une entité générique à mi-chemin entre la prose et la poésie, le récit poétique : « Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème des moyens d'actions et ses effets [...] il est un phénomène de transition entre le roman et le poème ». Pourtant, le point de départ de Tadié reste la dynamique de chaîne d'événements d'un roman : « des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux ». Un texte en prose racontant une intrigue qui montre des ressources techniques empruntées à la poésie traditionnelle (assonances, patrons rythmiques, jeux de sonorités) reste pour nous de la prose poétique et non pas un poème en prose. Lors de notre commentaire concernant la gratuité nous exposerons les causes de cette exclusion des procédés narratifs chez les auteurs des poèmes en prose.

Afin de mener à bien cette analyse, nous nous en tiendrons à ceux qui furent exposés par Suzanne Bernard en 1959 et qui suscitent même aujourd'hui des débats, dans le but d'évaluer leur justesse et/ou leur pertinence. Outre l'exposition des théories des critiques, nous illustrerons ces traits fondamentaux avec les œuvres de quatre auteurs de poèmes en prose dont l'ensemble représente l'énorme variété formelle du genre : Charles Cros (*Le Coffret de Santal*), Marie Krysinska (poèmes en prose publiés dans la presse), Francis Poictevin (*Paysages*) et Hugues Rebelle (*Chants de la pluie et du soleil*).

1. La brièveté

Ce critère-ci semble être partagé par la plupart des théoriciens et critiques qui ont exprimé leur opinion à propos du poème en prose. D'après Bernard (1959 : 15), la brièveté est une caractéristique « plus particulière au poème en prose [...]. Plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs – tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose », ce qui rapproche la brièveté du critère de la gratuité, dont la pertinence sera discutée tout à l'heure. Selon le point de vue défendu par Bernard dans la démarche théorique de sa thèse, la brièveté devient *conditio sine qua non* du genre par deux raisons : tout d'abord, parce que la relation entre la concentration ou densité du langage d'une œuvre et la brièveté est pour Bernard directement proportionnelle. Si la longueur du texte est réduite, la syntaxe, la sémantique et le flux de la phrase devront être resserrés en conséquence ; ce trait est mis en valeur par Bernard car il provoque, d'après son critère, l'apparition du poétique dans un texte prosaïque. La deuxième cause de l'apologie de la brièveté a pour sujet principal le public : à l'avis de cette théoricienne, une œuvre courte favorise l'appréhension de celle-ci par le lecteur en tant que tout organique. Cet intérêt dans une non-fragmentation du texte lorsqu'il est envisagé par le public (pensons aux chapitres d'un roman ou aux actes d'une œuvre dramatique : personne ne peut douter de la praticité de ces structures par rapport à une possible lecture espacée dans le temps) est directement relié à la notion de l'unité fonctionnant comme signe distinctif du poème en prose, clé présentée aussi par Bernard et que nous allons exposer par la suite.

Ce nonobstant, il faut indiquer que l'exposition de la brièveté comme un des piliers fondamentaux du poème en prose n'est pas une invention attribuable uniquement à Bernard : nous allons constater qu'une très large quantité de critiques a prôné ce trait tout au long de l'histoire du genre.

Au XIX^e siècle, lorsque le poème en prose se trouvait dans les stades de gestation, naissance et premiers développements, il n'y eut qu'un nombre négligeable de critiques qui se lancèrent à l'aventure de le caractériser. Cette réticence pourrait être expliquée à cause de l'indéfinition dont le genre faisait preuve, en tenant compte de la diversité des œuvres étiquetées « poème en prose » (souvent trop éloignées, du point

de vue formel et thématique, les unes des autres pour que la critique y pouvait laisser sa trace). En plus, les idées de la plupart de ces commentateurs ne s'identifiaient qu'avec leurs préférences littéraires, leurs goûts personnels. Toutefois, et même si cette partie de la généalogie du genre a plus de poids lorsque nous discuterons à propos des œuvres, nous croyons qu'il faut commencer par Poe. Cet écrivain, dont l'influence sur Baudelaire (et, en conséquence, sur tout le poème en prose) reste indéniable², laissa explicite que « I hold that a long poem does not exist » (Poe, 1850 : 197). Pour l'auteur des États-Unis, un poème peut être considéré comme tel lorsque celui-ci élève ou excite l'esprit : plus grande sera cette excitation, plus haute sera la valeur du poème. Néanmoins, « that degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length » (Poe, 1850 : 197). Voici la raison pour laquelle Poe exclut des possibilités lyriques les poèmes longs ; nous considérons qu'il est intéressant de remarquer comment la modernité écarte du poétique la narrativité (condition en directe fraternité avec une certaine longueur du texte) face aux modèles littéraires d'autrefois. L'Antiquité gréco-latine laissa les épopées et le Moyen Âge les chansons de geste, pour n'en donner que deux exemples de quelques genres poétiques de longue durée et qui mêlaient sans hésitation le format versifié avec le développement d'événements.

Au début du XX^e siècle nous trouvons une intéressante critique de Lefèvre, qui affirme nettement que le poème en prose exige en tant que critère incontournable celui de la brièveté :

La prose est plus longue ; elle n'a pas une organisation aussi strictement délimitée et son style est très différent du style du poème en prose : la phrase, dans le poème en prose, doit être plus continûment sobre, nerveuse, acérée, brève (Lefèvre, 1918 : 245).

Même si Lefèvre se situe dans le courant de pensée que nous décrivons, il faut souligner qu'il entre dans des considérations stylistiques en ce qui concerne le poème en prose qui ne nous semblent pas très précises par rapport à la définition du genre. Néanmoins, nous allons excuser le « manque d'histoire » de Lefèvre en inscrivant son opinion dans le cadre de son contexte historico-littéraire : à la fin de la décennie de 1910 le Symbolisme donnait ses derniers sursauts. Ce fait est clairement reflété dans sa description de la typologie habituelle des phrases d'un poème en prose, car le style ici exposé par Lefèvre correspond à celui d'un poème typiquement Symboliste ou décadent. Nous venons de juger cette attitude en tant que « manque d'histoire » car le

² L'admiration que Baudelaire professait pour Poe est bien connue : il fut l'introducteur de l'écrivain américain en France grâce au travail de traduction qu'il fit des œuvres *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *Histoires grotesques et sérieuses*, *Aventures d'Arthur Gordon Pym* et *Eurêka*. En plus, il écrivit deux articles sur l'auteur bostonien : *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* et *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe*.

symbolisme avait été jusqu'à cette époque-là le courant artistique le plus important dans la littérature française. Le mouvement Dada, le Cubisme et le Surréalisme s'occuperont peu de temps après de pulvériser cette conception.

Jusqu'ici, nous n'avons présenté que deux théoriciens : l'un va configurer un des aspects essentiels du genre et l'autre va en apporter le témoignage. Nous voulons éclaircir pour l'instant que cette exigüe énumération ne signifie pas qu'il n'y ait pas eu de commentaires jusqu'aux années 1940 et 1950. Beaucoup de revues accueillirent des opinions au sujet du poème en prose dans la période de 1890 à 1920, mais la plupart d'elles peuvent être regroupées sous deux étiquettes : des jugements personnels et des annotations de nature anthologiste. Toutefois, ni les critiques qui évaluaient l'œuvre de tel auteur ou la publication de tel autre, ni les énumérations d'écrivains ne nous intéressent ; aucun précepte théorique de visée générale concernant la forme du genre n'émane de ces premières incursions dans le terrain du poème en prose³.

Nous arrivons à l'époque du vrai fleurissement des études sur le poème en prose : la deuxième moitié du XX^e siècle. La thèse de Suzanne Bernard n'est qu'un exemple de l'effervescence de ce sujet dans le monde académique occidental et plus précisément français : outre la France, le poème en prose n'a connu un tel intérêt académique que dans le monde anglophone, concrètement aux États-Unis (il y a, bien sûr, des études hispanophones spécialisées pertinentes mais les statistiques donnent la priorité aux études américaines)⁴. Le poème en prose était en ligne de mire dès la publication de la célèbre *Anthologie* de Maurice Chapelan en 1946, où l'on pouvait trouver une étude introductive outre la compilation de quelques extraits de nombreux auteurs. À cette époque la brièveté persiste dans la pensée générale en tant que trait du genre ; nous constatons que même des poètes tels que Cernuda (1971 : 259) vont admettre que « si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa ». Simultanément, Bernard élargit l'étude jusqu'à la rédaction de son inestimable thèse *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, ouvrage de référence dorénavant pour toutes les analyses et critiques du genre.

Beaucoup de théoriciens, toujours avec la thèse de Bernard dans l'esprit, pénètrent courageusement dans le marécage générique que suppose le poème en prose ; la

³ Néanmoins, ce que l'on peut trouver chez ces commentaires est un vrai intérêt en ce qui concerne la place du poétique dans le poème en prose, ainsi que l'importance du langage dans la transmission du lyrisme. Nous croyons qu'il faut écarter les témoins ne dissertant qu'à propos de ceci, puisque les critères exposés dans ces études sont si variés et si diverses que le fait de prendre n'importe quel d'entre eux comme trait démarcatif du poème en prose serait fallacieux.

⁴ Toutefois, les études et anthologies américaines n'ont apparu qu'après les années 1970 (Scott en 1976, Caws et Riffaterre en 1983, Monroe en 1987, etc.), tandis qu'en France on en discutait depuis la contribution de Chapelan (1946).

plupart d'eux exprimeront leur conformité concernant la brièveté en tant que catégorie différentielle du genre. Des chercheurs appartenant à des institutions avec un prestige reconnu internationalement, telles que l'Université de Princeton, concordent de même : « Its length [celle du poème en prose], generally, is from half a page [...] to three or four pages [...]. If it is any longer, the tensions and impact are forfeited, and it becomes

– more or less poetic – prose » (Simon, 1965: 664).

Ici nous voyons qu'ils ont pris le relais de Poe concernant la brièveté en tant qu'exigence pour la présence de la tension poétique, élément qui deviendrait ainsi propre au genre.

Pour Vincent-Munnia (1996 : 142), le lecteur est la raison sous-jacente du choix de la brièveté par les écrivains, puisque « dans un texte trop long, les facultés d'imagination et de stimulation du lecteur seraient en déséquilibre et la recreation de l'unité textuelle deviendrait alors impossible ». Cette « recreation de l'unité textuelle » nous rappelle sans doute l'intérêt pour la non-fragmentation de la lecture (en favorisant ainsi l'approche du texte en tant qu'œuvre unique et totale) de Bernard que nous avons déjà commenté. La théorie exposée par Vincent-Munnia est assez similaire à celle de Sandras (1995 : 43), qui accepte la brièveté en tant que catégorie car elle facilite la prise du texte comme un tout, une unité : « Soucieux de rendre visible la totalité d'un effet, il est contraint à la brièveté et à l'autonomie ». Vadé (1996 : 180), dans une anthologie précédée comme celle de Chapelan par une étude introductive, propose que l'idéal de concision prôné par Huysmans dans *À rebours* « se retrouve [...] chez tous les auteurs de poèmes en prose. [...] La découpe générale du texte, associée à la brièveté et assurant son autonomie, apparaît donc comme décisive pour un poème en prose ». Scott (1976 : 352) affirme même, de façon un peu téméraire d'après notre critère, que la brièveté confère au poème en prose son caractère proprement poétique : « The prose poem's poem-ness may lie in its brevity ». Nous avons inclus cette opinion même si nous considérons que le fait d'attribuer à un trait formel et structurel la racine de la poéticité d'un genre est, du moins, discutable. Néanmoins, la défense du poème en prose en tant que genre nécessairement court reste en vigueur chez Scott.

Déjà au XXI^e siècle, la question ne semble pas avoir été résolue et les critiques en témoignent. Voici la proposition de Roumette :

Le poème en prose se veut petit, non par manque d'ambition, mais parce qu'il se veut à l'image de l'expérience poétique, moment d'intensité où l'âme se ramasse, se remet en cause et se concentre. C'est une boule d'énergie, un concentré poétique (Roumette, 2001 : 18).

Ce critique reprend de cette façon-là la célèbre image de Huysmans du suc cohobé de la poésie. Aissaoui (2007 : 16) énoncera, en élaborant ainsi une paraphrase

de ce qui avait été exposé précédemment par Bernard, que « le poème en prose ne supporte pas les digressions ou les développements explicatifs », de manière qu'elle rapproche aussi la brièveté du critère de la gratuité. Lebon (2010 : 102) se fait l'écho du besoin de la brièveté de façon concise mais catégorique : « La brièveté (au maximum quelques pages) et la concision de l'écriture sont caractéristiques du poème en prose », dont nous regrettons le manque de spécification du nombre de ces « quelques pages ». Plus récemment, Yaouanq Tamby (2011 : 25) octroiera de même à la globalité du poème en prose le besoin d'un certain resserrement textuel, par rapport, dans ce cas, à la poésie versifiée : « La poésie qui ne dépend plus du critère de la versification, tend alors à se définir par une exigence de brièveté ».

Mais sortons du cercle critique et approchons-nous des créations des poètes que nous avons choisis. Les poèmes en prose de Charles Cros dans l'édition originale de son œuvre *Le coffret de santal* n'ont plus de quatre pages (à l'exception de *Le meuble* qui en comprend cinq) : la plupart des « fantaisies en prose » comportent une longueur d'une à trois pages. Néanmoins, ce nombre diminue considérablement lorsque l'on élimine la pagination artistique de l'édition du XIX^e siècle : le poème le plus long, *Le meuble*, ne comprend alors que trois pages (Cros, 1873b : 184-186). Pour Marie Krysinska, qui vit ses poèmes publiés d'abord dans la presse, ceux-ci n'occupent qu'un morceau d'une page du journal correspondant ; les plus longs, *Un Roman dans la Lune* et *Le Démon de Racoczi*, ne comprennent que trois pages (Krysinska, 1883a : 80-81 et 1883b : 132-134 respectivement)⁵. Les textes de *Paysages* de Francis Poictevin sont très courts la plupart des fois, de façon que dans l'édition originale on put même regrouper deux poèmes dans une seule page ; l'un des plus longs, *À la halle*, s'étend sur quatre pages (Poictevin, 1888 : 20-23) qui seraient bien réduites à trois s'il s'agissait d'une édition de nos jours⁶ comme chez Cros. La généralité des poèmes en prose d'Hugues Rebelle dans *Chants de la pluie et du soleil* ont une extension très réduite, souvent moins d'une page⁷. Prenons comme exemple le chant *LXXIX*, qui conforme un des plus longs poèmes en prose du recueil⁸ : toutefois, le chiffre ne dépasse pas les trois pages (Rebelle, 1894 : 132-134).

⁵ Le journal où ces deux poèmes furent publiés, *La Libre Revue*, n'avait pas le grand format de *Le Chat Noir*, fameux cabaret et journal qui accueillit les autres poèmes de Krysinska : c'est à cause de cela que ces deux poèmes s'étendent sur plus d'une page.

⁶ Édition qui, malheureusement, n'existe pas.

⁷ En présentant quelques-uns un certain problème de délimitation par rapport à d'autres genres comme la maxime (Rebelle, 1894 : 87).

⁸ Il faut remarquer que nous avons délibérément omis les deux textes les plus longs du recueil de Rebelle, *Maître Coupeau* et *Saint François d'Assise et la fée* (Rebelle, 1894 : 125-129 et 174-180 respectivement). À cause du contenu et de la présence d'un développement textuel logique et structuré, nous considérons qu'ils appartiennent plutôt au domaine du récit court qu'au poème en prose. Ce fait

Voici quatre auteurs qui représentent quatre manières assez dissemblables d'envisager la création du poème en prose. En laissant de côté leurs différences quant aux choix de thèmes, lexicque, syntaxe ou distribution des paragraphes, nous observons qu'ils vont tous converger dans la recherche d'une certaine longueur dont les limites ne sont pas trop floues. Après la lecture des quatre recueils, il nous semble que la frontière établie entre les trois – quatre pages reste toujours présente pour eux. Même si c'était l'époque de l'éclatement du genre et de l'expérimentation technique, où le corpus des œuvres s'adhérant à l'étiquette « poème en prose » faisait preuve d'une hétérogénéité notoire, voici la constatation empirique de l'existence d'une conscience collective concernant, du moins, la longueur des textes.

Au vu de cette conception théorique partagée par tous les auteurs, nous croyons qu'il est légitime de nous demander quant à sa provenance : ce n'est pas par hasard que le vrai père du genre, Charles Baudelaire⁹, ait été traducteur de Poe. Baudelaire va prendre le modèle d'Aloysius Bertrand, qui était déjà très strict en ce qui concerne la longueur des textes (les poèmes de *Gaspard de la Nuit* ne dépassent jamais la frontière des six couplets), pour l'appliquer à la vie moderne et en faisant toujours sienne la doctrine de Poe que nous avons déjà vue. Les textes des *Petits*¹⁰ *poèmes en prose* dont la classification générique reste véritablement poème en prose¹¹ sont bornés à une étendue variable d'entre une et trois pages.

prouve l'indétermination générique de l'époque quant aux étiquettes « poème en prose », « conte » et « fable ».

⁹ Nous ne sommes pas les premiers à attribuer la paternité réelle du genre, la configuration moderne du poème en prose, à Baudelaire. Le rapport dans la lettre à Arsène Houssaye au modèle de Bertrand fut plutôt anecdotique : Baudelaire l'utilisa pour soutenir l'expérience générique qu'il venait d'essayer. En fait, les divergences formelles entre les poèmes en prose de Bertrand et de ceux de Baudelaire dépassent largement la simple application de ce modèle à la vie moderne. Par exemple, Baudelaire va déstructurer les moules rigides des couplets bertrandiens pour élonger la phrase jusqu'à la formation de paragraphes ; le lexicque sera évidemment adapté aux besoins d'une réalité du XIX^e. Pourtant, la différence principale reste la présentation chez Baudelaire de personnages et d'événements, tandis que les poèmes de Bertrand ont été souvent qualifiés de « picturales » à cause de l'utilisation de la description qu'il fait (ce qui annule la possibilité de raconter une histoire). Ainsi pour Blin (1946 : 7), par exemple, les *Petits poèmes en prose* « soutiennent tout un système généalogique dont on dessine les branches maîtresses quand on cite le premier livre des *Divagations*, les *Illuminations* et les *Moralités légendaires* : le foisonnement ultérieur est infini ».

¹⁰ À notre avis, l'apposition de *Petits* dans le titre du recueil est déjà représentative de la volonté de concision chez Baudelaire.

¹¹ Gustave Kahn (1897 : 20), par exemple, considérait que même si Baudelaire méritait son admiration par « sa recherche d'une forme intermédiaire entre la poésie et la prose, [...] il ne réussit parfaitement qu'une fois, mais admirablement, dans *Les Bienfaits de la Lune* ». Pour Kahn, vu que *Les Bienfaits de la Lune* est le seul poème en prose du recueil, les autres textes appartiendraient donc à la sphère du conte ou à celle de l'anecdote. Le Dantec (1948 : 763), qui lance son opinion d'une façon bien plus abrupte, considère que « sur les cinquante "tronçons de serpent", combien sont en leur intégralité de véritables poèmes ? Une dizaine, tout au plus : les autres, pour n'être pas moins admirables, appartenant aux

Vus les arguments d'une quantité non négligeable de critiques et la constatation de l'existence d'une conscience collective quant à la longueur textuelle chez quatre auteurs, nous considérons qu'il nous est permis d'affirmer que la brièveté est une caractéristique distinctive du poème en prose. Bien que les causes puissent être discutées, nous ne pouvons éluder les faits : tous les écrivains de poèmes en prose ont partagé le besoin de brièveté du genre. Nous croyons qu'il y a eu chez les poètes, depuis la naissance du genre, une volonté de démarcation par rapport à d'autres genres appartenant aux domaines tant poétiques que prosaïques. Forcément, ils ont dû prendre les attributs formels qu'ils sentaient propres au poème en prose pour procéder après à leur exploitation. Nous, en tant que critiques, ne pouvons que témoigner de ce fait et instaurer ainsi la brièveté comme trait fondamental dans la détermination générique du poème en prose.

2. L'unité organique ou autonomie

Comme nous avons pu voir lors de notre discussion à propos de la brièveté, même si le poème en prose est un genre multiforme, il y a des points où la plupart des critiques peuvent être d'accord. Le deuxième en est l'unité organique : « si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème » (Bernard, 1959 : 14). Ce sujet n'a pas été trop discuté par les critiques postérieurs. La clôture des textes sur eux-mêmes, de façon qu'ils puissent être lus et compris indépendamment les uns des autres, est un critère structurant que presque tous les écrivains de poème en prose ont prôné. Baudelaire (1869 : 1) disait à Arsène Houssaye qu'il lui envoyait « un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue [...] ». D'ici se dégage la métaphore filée du serpent qu'il élabore tout en comparant les différents poèmes en prose avec les vertèbres d'un reptile qui ne souffrirait pas du manque de quelques-unes. Cette brisure à laquelle il s'adresse assure la clôture de chaque texte :

Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit¹², le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette

domaines du conte, de la fable ou de l'apologue ». Nous considérons qu'il faut admettre que certains textes, comme *Une mort héroïque* ou *Mademoiselle Bistouri*, tant par leur longueur que par leur développement narratif peuvent être mieux encadrés dans les genres du conte ou de l'anecdote que sous l'étiquette de poème en prose. Toutefois, nous croyons que la plupart des textes du recueil de Baudelaire sont bien des poèmes qui s'accorder aux critères que nous exposons dans cet article.

¹² Aujourd'hui, le côté commercial de ces mots ne nous échappe pas : le poète essaye de convaincre l'éditeur en assurant que, dans le cas d'une possible méfiance face à la publication en bloc du recueil qu'il lui envoie, il existe toujours la possibilité de trancher l'ensemble pour le publier partiellement, au style des feuillets de l'époque.

tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part (Baudelaire, 1869 : 1-2).

Notons que le mot clôture est ici utilisé en tant que résumé d'indépendance textuelle ou autonomie ; la spécification devient nécessaire lorsque le critique peut identifier ce terme avec la clôture sémantique. Il y a assez de poèmes en prose qui finissent par une ouverture vers l'infini ou par une phrase qui déconcerte le lecteur : c'est le cas de quelques *Illuminations* de Rimbaud, de certains poèmes de Reverdy ou des fins souvent abruptes de Michaux ou Ponge. Néanmoins, remarquons que le plan sémantique n'est pas envisagé dans cette analyse : le lexème clôture ne fait référence ici qu'à l'autonomie du poème par rapport à l'ensemble de textes d'un recueil donné. Même si souvent « les fins de poèmes contrastées, brusques ou inattendues peuvent donner au lecteur le sentiment d'être face à une ébauche appelée à évoluer vers une forme plus définitive » (Vincent-Munnia, 1996 : 150), ce n'est qu'une ressource technique des auteurs pour augmenter l'effet de suggestion chez le lecteur. Celui-ci sentira que le texte renvoie à un autre où l'on continue et finit l'histoire. Toutefois, il arrive généralement que cette œuvre complémentaire n'existe pas, donc c'est au lecteur de faire le travail d'achèvement sémantique : « Se présentant comme inachevé, le poème en prose appelle un complément, une fois encore de l'ordre de l'imaginaire et dévolu à l'instance lectoriale » (Vincent-Munnia, 1996 : 150). Il faut souligner que malgré cette ressource le poème en prose demeure émancipé sémantiquement du reste du recueil ; il fait preuve, en conséquence, de ladite unité organique.

Suzanne Bernard se charge de prendre le relais laissé par Baudelaire ; elle va formaliser le besoin d'unité dans le poème en prose et va ériger ce trait en tant que principe structurant. Le motif est manifeste : étant donné que l'unité et l'auto-clôture sont des critères fondamentaux du poème en prose, on aboutit à une meilleure délimitation par rapport aux genres formellement limitrophes comme le fragment.

Parallèlement à la condition de la brièveté, la plupart des études à propos du poème en prose concordent quant à l'unité organique comme critère démarcatif du genre. Dès la première moitié du XX^e siècle, l'image de l'écrivain Francis Carco (1945 : 12) du poème comme « cristallisation » nous rend conscients de l'importance donnée par les auteurs à l'autonomie de leurs textes afin de les considérer poèmes. Pelletier (1987 : 11) propose qu'« un poème constitue un objet fermé, autonome, qui se suffit à lui-même » ; il partage donc le concept d'auto-signification du poème en prose si nécessaire pour Bernard. Orizet (1988 : 219) confronte le poème en prose avec les tendances poétiques du Romantisme et, en ajoutant la brièveté à la configuration fermée d'une unité indépendante, assure que le poème en prose « doit former un tout, être un petit univers fermé [...]. En cela, il est aux antipodes du lyrisme romantique de l'époque, qui consiste à développer des effets oratoires animés d'un large souffle ». Pour Aissaoui (2007 : 16), l'unité organique devient le trait le plus impor-

tant du genre : « Au premier rang se trouve le principe de l'unité organique. Malgré sa complexité apparente, le poème en prose doit impérativement former un univers clos. Si cette qualité lui fait défaut, il perd son statut de poème ».

Dans la même ligne, Lebon (2010 : 97) affirme catégoriquement que « le poème en prose doit être un poème, c'est-à-dire une seule pièce qui se suffit à elle-même ».

Cette vision du poème conçu comme un tout organique répond au changement de sens que ce mot subit au XIX^e siècle. À cette époque, la communauté littéraire recherche la signification étymologique de « poème » : dérivée du vocable grec ποιειν, traduisible par produire, créer, fabriquer ou construire, on a ποιημα, chose produite, fabriquée, construite. Nous avons un témoignage de l'intérêt des poètes du XIX^e siècle pour cette signification chez Banville (1872 : 5) : pour lui le poème est « ce qui est fait et qui par conséquent n'est plus à faire ». Ce changement de sens constitue pour Vincent-Munnia le lien entre le critère d'unité organique et celui du resserrement. La somme des deux facteurs définira la démarche moderne de la poésie :

[Le poème] s'en distingue progressivement pour se définir plutôt par rapport au concept de « texte », et lui emprunter ses critères de clôture, d'autonomie et d'isolabilité, duquel découle celui de la brièveté, qui devient prépondérant dans la poétique moderne (Vincent-Munnia, 1996 : 84-85).

À partir de cette conception, le poème en prose ne peut être envisagé que comme objet fini, non pas comme une ébauche ou une entité de passage entre deux formes.

En revenant aux poètes, nous allons constater que ces recueils n'ont aucune histoire ou intrigue, il n'y a pas de développement fragmenté en chapitres dont on a petit à petit l'accès aux événements¹³. Chez Cros, les poèmes en prose manifestent la plus grande hétérogénéité thématique, donc la possibilité d'une chaîne logique disparaît. *Distrayeuse* (Cros, 1873a : 143-146) est structuré en tant que récit onirique ou vision ayant pour sujet une femme ; *Sur trois aquatintes* (Cros, 1873a : 157-162) décrit trois des œuvres picturales de son frère Henry Cros ; *Le hareng saur* (Cros, 1873a : 153-154) prend la forme d'un monologue comique dont le sujet est déjà spécifié dans le titre. Les poèmes de Krysinska, publiés séparément et sans continuité, constituent en conséquence des entités poétiques isolées les unes des autres. *Chanson*

¹³ C'est le cas des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys (1896). Malgré la classification auctoriale de « poème en prose » et l'aspect des textes (qui sont délibérément semblables aux poèmes de *Gaspard de la Nuit*) nous constatons un fil conducteur tout au long du recueil : une histoire où les « poèmes en prose » fonctionnent comme chapitres. Le trait d'unité organique en est donc brisé : à cause de cela, nous trouvons des difficultés pour considérer cette œuvre comme une somme de vrais poèmes en prose.

d'automne (Krysinska, 1882a : 2) dessine l'image typique de cette saison : les feuilles qui tombent, le vent, la couleur obscure du ciel orageux, la pluie ; *Berceuse macabre* (Krysinska, 1882c : 4) est un dialogue entre deux sœurs, dont l'une se plaint à cause de sa solitude et l'autre l'invite à s'endormir pour oublier ses problèmes ; *Les Bijoux faux* (Krysinska, 1883c : 99) est composé d'une vision de rêve où la poétesse dépeint un jardin fantastique. Le cas de Poictevin ne laisse aucune place au doute, car le recueil est divisé en sections qui prennent le nom d'un lieu déterminé (souvent à une époque précise de l'année, comme *Normandie, été* ou *Bretagne, fin d'hiver*), étant donc les poèmes en prose des textes inspirés des atmosphères de ces endroits. Nous y trouvons, entre autres, *Toulouse* (Poictevin, 1888 : 39-40), dont la scène est dominée par un chanteur fou ; *Au plateau de Grâce* dans la section *Normandie, été* (Poictevin, 1888 : 93-94) est l'histoire d'un homme qui perd partiellement la vision et qui doit utiliser des lunettes ; *Fontarabie*, qui fait partie de *Au Pays Basque* (Poictevin, 1888 : 31), nous décrit les murs d'une église. Finalement, les poèmes ou chants de Rebell constituent des pièces indépendantes dont les thèmes restent souvent similaires ; néanmoins, nous constatons qu'il n'y a aucune liaison logique entre elles. *IV* (Rebell, 1894 : 8) nous parle d'une Beauté personnifiée qui a l'apparence d'une femme ; *XI* (Rebell, 1894 : 23-24) est un véritable chant contre le pessimisme et la langueur propres au décadentisme de l'époque, sujet très cher à l'auteur ; dans *XXVIII* (Rebell, 1894 : 50) le poète se définit comme une divinité capricieuse qui veut tout posséder temporellement (avant tout quitter pour ne pas tomber dans l'ennui). En somme, nous ne pouvons constater une élaboration logico-narrative dans n'importe quel recueil de ces quatre auteurs : les sujets sont différents d'un poème à l'autre, il n'y a pas de continuité au niveau des événements, le développement des personnages y est inexistant. Chaque texte peut être lu avec une totale indépendance par rapport à l'ensemble : ces poèmes sont, donc, autonomes, ils font preuve d'une auto-clôture textuelle qui en assure leur unité organique.

À la suite des commentaires théoriques de certains critiques et poètes que nous avons exposés et après le commentaire de quelques textes des poètes sélectionnés, l'emplacement du critère d'unité organique dans les bases génériques du poème en prose est, d'après nous, pertinent. En ce qui concerne le poème en prose, non seulement les critiques ont toujours prôné l'autonomie textuelle face à l'ensemble du recueil mais encore les poètes ont imité l'idéologie exprimée par l'image baudelairienne du serpent. Leurs œuvres, malgré les possibles similitudes thématiques, restent conformées par des pièces indépendantes dont il est impossible de tirer un fil conducteur, une narration d'événements, voire une chaîne logique et cohérente. Au contraire, chaque poème peut être envisagé par lui-même, lu et compris séparément sans l'ajout d'un autre texte qui servirait à en compléter le sens. À cause de cela, nous estimons que le critère d'unité organique reste, tout comme la brièveté, l'un des principes structurants du poème en prose.

3. Le problème de la gratuité

Nous arrivons ainsi au dernier des principes exposés par Bernard : celui de la gratuité. D'après cette théoricienne, « un poème ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative » (Bernard, 1959 : 14-15). En raison de cette affirmation, Bernard élimine de l'éventail de possibilités l'inclusion sous l'étiquette générique « poème en prose » des textes moralisants, didactiques ou en général ceux qui sont majoritairement narratifs. Cette conception est aussi partagée de nos jours, entre autres, par Aissaoui (2007 : 16), pour qui « le principe de gratuité [...] stipule que le poème doit se suffire à lui-même en s'interdisant toute fonction didactique ».

Dû à la controverse qu'elle a toujours occasionnée, nous voulons nous pencher d'abord sur la question de la narrativité. Si nous suivons la généalogie du genre depuis sa naissance, nous constaterons que cette configuration excluant le narratif sera une tendance primordiale depuis *Gaspard de la Nuit*, recueil de poèmes qui ne développent aucune présentation linéaire d'événements. Il nous est possible d'affirmer qu'à partir de ce recueil « le genre se distingue vraiment de la prose : c'est alors que le mode narratif est, sinon abandonné, du moins remis en question par la composition du poème, confirmant l'incompatibilité du poétique avec le narratif » (Combe, 1989 : 94). Même si quelques textes des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire peuvent présenter des problèmes par rapport à ce critère¹⁴, tous les écrivains qui suivront les idées de Bertrand et de Rimbaud refuseront la structuration narrative dans leurs poèmes en prose. Cette opinion sera soutenue aussi par Scott (1984 : 295) : « Ce que les poètes en prose du XIX^e siècle cherchaient dans la prose esthétique était une libération non pas [...] des conventions de la versification [...], mais des structures d'un langage essentiellement logique et discursif ».

Par rapport au groupe de poètes du corpus, nous trouvons que chez Cros il n'y a jamais de narration d'une histoire : toutes les proses de *Le Coffret de Santal* constituent des descriptions, dont nous parlerons plus tard, et des monologues intérieurs où l'auteur réfléchit sur un sujet quelconque. C'est le cas de *Lassitude* (Cros, 1873a : 167-169). Dans ce poème, Cros médite sur son état mental et spirituel, ses sommeils et sa solitude : aucune histoire n'est racontée, car le poème est construit sur les divagations intimes de l'auteur. Dans l'œuvre de Krysinska la tendance est pareille ; prenons, par exemple, le poème *Les Fenêtres* (Krysinska, 1883d : 102). Ce texte montre une série de métaphores à travers lesquelles la poétesse décrit l'aspect des fenêtres de Paris par rapport à ce qui se passe dedans et en dehors d'elles, l'heure du jour ou la saison. L'élément narratif en est inexistant : il n'y a ni personnages, ni chronologie, ni chaîne logique à suivre. Quant à Poictevin, il ne peut nous échapper que *Paysages* demeure, pour la plupart, un recueil d'impressions des lieux visités par

¹⁴ Voir la note 11.

l'auteur ; il semble logique, donc, que la narration en soit exclue. En guise de modèle, le poème *Saint-Bertrand de Comminges* (Poictevin, 1888 : 33-34) décrit l'aspect d'une cathédrale abandonnée près des Pyrénées ; lorsque le récit reste strictement descriptif la présentation d'événements n'a pas de place. Finalement, la nature déclamatoire des poèmes de Rebell comporte en général la présentation d'éléments d'ordre métaphorique qui servent à structurer le point de vue personnel sur un sujet qu'il cherche à exprimer. Le chant *L* (Rebell, 1894 : 84) expose ainsi les « préférences » du poète quant aux fleurs, aux femmes et aux hommes dans une critique voilée de la société de l'époque ; nous ne trouvons aucune narration ni dans ce texte ni dans tous ceux qui sont configurés de façon pareille à celui-ci.

En extrapolant les résultats de l'analyse de certains textes de ces poètes, nous pouvons conclure que le refus de la narrativité est généralisé dans les écrivains de poème en prose. Les textes qu'ils ont présentés ne montrent aucune intrigue, aucune histoire, le déroulement chronologique traditionnel du roman y est absent et les personnages autour desquels s'articulent les poèmes, lorsqu'il y en a, ne connaissent jamais une évolution, articulée celle-ci à travers une chaîne cohérente d'actions. À cause de ces faits, nous constatons la véracité de l'affirmation des critiques tels que Bernard qui prônent le caractère non-narratif du genre par rapport à d'autres genres similaires comme le conte ou la fable.

Bien que cette conception non-narrative du poème en prose puisse sembler assez objective et précise, il y a certaines techniques de composition littéraire qui ouvrent la porte à une série de questionnements. À la suite de ce fait, nous voulons introduire la problématique suscitée par l'utilisation de descriptions dans le domaine du poème en prose, leur fonction et leur pertinence.

Dès l'Antiquité, la description a fait partie du poétique ; rappelons-nous la fameuse comparaison entre poètes et peintres établie par Horace, *ut pictura poesis*. Néanmoins, cette description était ressentie comme appartenant au domaine de la poésie car elle ne jouait aucun rôle dans l'ensemble du texte : Lebon (2010 : 105) explique que « la description doit être évidemment gratuite [si elle] veut appartenir au genre de la poésie puisque dans le roman, la description a une fonction, elle répond à une attente ». Si nous focalisons la question sur le poème en prose, nous verrons que la description est une ressource technique utilisée dans presque toutes les tendances esthétiques du genre. Les poèmes en prose symbolistes et impressionnistes méritent une mention spéciale, car les poètes développèrent des textes extraordinaires à partir de cette technique ; même les surréalistes, malgré eux¹⁵, utiliseront les descriptions en tant qu'outil principal dans l'élaboration de certains œuvres.

¹⁵ L'opposition de certains chefs de file surréalistes à l'égard de la description est du domaine public : « Et les descriptions ! Rien de comparable au néant de celles-ci » (Breton, 1924 : 314). Toutefois, ils utiliseront cette technique puisqu'elle échappe au besoin romanesque du développement des personnages ou d'une intrigue.

Parmi les critiques, Carco souligne l'importance de la description dans le poème en prose, spécialement dans ceux de Rimbaud et de Lautréamont :

Le poème en prose élargit, peu à peu, son champ d'expérience pour en venir à ces surimpressions d'images et de souvenirs, de sensations à l'état pur, « d'illuminations » ou de phosphorescences dont Rimbaud et Lautréamont ont mis en œuvre toutes les ressources (Carco, 1945 : 4).

Aullón de Haro (2005 : 24) arrive même à concevoir le poème en prose purement descriptif comme une des tendances les plus importantes dans les possibilités du genre. Vincent-Munnia trouve logique et conséquent qu'après l'exclusion du lyrisme intime propre au Romantisme (symptôme de la modernité au XIX^e siècle et tendance généralisée au XX^e) l'attention du poète se tourne vers l'extérieur. Voici la cause, d'après elle, de l'entrée de la description, réaliste ou fictionnelle, dans le poème en prose :

[Les poètes] consacrent l'apparition de registres nouveaux en poésie, notamment du descriptif : non plus une poésie descriptive pastorale, fondée sur le principe de l'*imitatio naturae*, mais une poésie qui peut prendre pour objet le spectacle le plus quotidien ou l'objet le plus insignifiant (Vincent-Munnia, 1996 : 196)¹⁶.

Un des critiques qui a étudié de plus près l'importance de la description dans la poésie (et, plus concrètement, le poème en prose) a été Yves Vadé. Il nous offre une perspective dans laquelle on peut trouver deux types antithétiques de description : « L'autonomie de la description (sa gratuité) est un premier trait qui distingue, d'un point de vue fonctionnel, une description-poème d'une description insérée dans un texte romanesque » (Vadé, 1996 : 196). De cette façon-là, deux espèces de description cohabitent : celle qui remplit une fonction dans un ensemble plus vaste ou description narrative, et celle qui ne joue aucun rôle ou description poétique. Relativement à la modalité narrative, on y trouve, entre autres, les présentations de personnages qui auront un rôle dans l'histoire, l'exposition de l'emplacement où les événements auront lieu ou l'établissement d'une chronologie afin de proportionner au lecteur des repères sur la temporalité de l'histoire.

En ce qui concerne les descriptions poétiques, Vadé parle d'abord des textes très à la mode au XIX^e siècle qui consistaient à construire un poème en décrivant une

¹⁶ Même si le commentaire de Vincent-Munnia est appliqué aux poètes précurseurs du genre (Rabbe, Guérin, Forneret, etc.), nous considérons qu'il peut bien s'accorder aux écrivains postérieurs à Baudaire en général.

œuvre picturale, aussi dénommé *ekphrasis*¹⁷, dont le triptyque *Sur trois aquatintes* de Cros constitue un bon exemple. Un autre type de description poétique est, pour Vadé (1996 : 199), celle qui est effectuée depuis le prisme du sujet de l'écrivain, sorte de description particulièrement présente dans le poème en prose : « Beaucoup de poèmes en prose d'allure descriptive se distinguent de descriptions "pures" par la présence [...] du sujet écrivant manifesté par un pronom de première personne ». D'après lui, c'est précisément ce sujet qui articule le texte en tant que poème, car la description devient le produit (toujours autonome, en reliant ce trait avec le principe d'unité organique) d'une subjectivité et non pas un paysage photographié. Quant à la capacité poétique des descriptions, Vadé (1996 : 201) opine que « le poème en prose descriptif, libre de toute obligation de reproduction du réel, manifeste un pouvoir de transformation qui en fait une véritable machine à fabriquer du surréel ». Cet irréel devient souvent le résultat, pour Vadé, de la déformation ou métamorphose de la réalité provoquée par l'influence de la subjectivité de l'auteur : ici nous trouvons la porte ouverte à l'onirisme du Surréalisme. Les textes automatiques développés par les écrivains surréalistes seront fréquemment la description d'un endroit réel qui devient fictif après le passage par le philtre de la psyché de l'écrivain, qui le défigure et en dégage une réalité nouvelle et inconnue.

La question qui en relève conséquemment est inéluctable : où devons-nous établir la frontière ? Quand est-ce qu'une description commence à remplir une fonction dans le texte et quand n'est-elle que la représentation écrite du simple plaisir esthétique dégagé de la contemplation ? Les réponses possibles à ces questions sont, de notre point de vue, trop floues pour établir la gratuité en tant que loi ou principe structurant du poème en prose, à côté de la brièveté et de l'unité organique (prétention de Suzanne Bernard), dont la présence chez les écrivains est parfaitement discernable. Nous voyons que d'autres critiques ont confronté ce problème et ils sont aussi parvenus à ne pas considérer la gratuité en tant que critère incontournable, conclusion causée par les frontières brouillées dont elle fait preuve. C'est le cas de Sandras (1995 : 20), théoricien pour qui les critères de brièveté et d'unité organique sont incontestables mais qui, au contraire, envisage la gratuité de façon assez différente : d'après lui, le poème en prose ne pourrait accueillir ni « des références à des circonstances extérieures (lieux, dates), ni des éléments biographiques (souvenirs d'enfance, débats intérieurs, fables personnelles ».

Si nous dirigeons notre attention sur les œuvres plutôt que sur la critique, il est intéressant de constater que la gratuité dans les descriptions poétiques, telle qu'elle est proposée par Vadé, se rétroalimente du critère d'unité organique. Notre position

¹⁷ Les relations entre peinture et poésie ont été présentes tout au long de l'histoire de l'art d'Occident. Voici le rapprochement par Simonides de Kos : « La poésie est une peinture qui parle ; la peinture un poème muet ».

est la suivante : si dans un recueil les textes restent indépendants les uns des autres, donc ils partagent le besoin d'auto-clôture que nous avons déjà exposé, il est bien difficile que les descriptions présentes dans chacun d'eux jouent un rôle dans un ensemble plus grand. En somme, les descriptions des textes ne feraient pas partie d'une chaîne logique ni au niveau du recueil, puisque l'auto-clôture de chaque texte en prévient, ni au niveau textuel non plus (le cas où le poème exhibe une suite d'événements de caractère narratif), car la narrativité en est exclue¹⁸.

Nous allons commenter quelques exemples pour illustrer ce point de vue. Dans le recueil de Cros, on trouve le poème *Effarement*, première partie du groupe *Sur trois aquatintes*. Un peu plus haut, nous avons proposé ces trois poèmes comme exemples d'*ekphrasis* ou description textuelle d'une œuvre picturale, modalité recueillie par Vadé dans la catégorie des descriptions poétiques : en effet, le poème est structuré à travers certains éléments qui font référence à un aspect concret du tableau décrit. En plus, ces éléments n'ont aucun connecteur discursif, ils sont juxtaposés comme des touches dans un tableau ; le manque des liens logiques provoque du côté du lecteur une sensation d'accumulation d'éléments qui nous rappelle les coups de pinceau dans les tableaux impressionnistes : « Une gare de chemin de fer. Des employés portant des caractères cabalistiques sur leurs casquettes administratives. Des wagons à clairvoie chargés de dames-jeannes en fer battu » (Cros, 1873a : 157-158). Rien ne se passe, il n'y a aucune histoire à raconter : ce poème n'est que la notation des idées que l'aquatinte de son frère Henri suscite au poète. Cette description, donc, ne sert à configurer aucune intrigue puisqu'il n'y a pas d'affaires qui se déroulent. Nous pouvons conclure que cette description est gratuite en tant qu'elle est inopérante.

Parmi les poèmes en prose de Krysinska, celui de *Symphonie en gris* proportionne un exemple d'une description gratuite. Dans le texte, la poétesse cherche à peindre l'atmosphère d'un jour pluvieux ; Krysinska (1882b : 4) nous parle, entre autres, de la forme des arbres contre l'horizon, du ciel nuageux et de la brise éthérée (très au goût des décadents de l'époque) : « Les arbres, sans mouvement, mettent dans le loin une dentelle grise. Sur le ciel qui semble tristement rêver, plus d'ardentes lueurs. Dans l'air gris flottent les apaisements, les résignations et les inquiétudes ».

Même si ces éléments pourraient avoir constitué le décor d'une histoire, l'écrivaine n'en développe aucune ; tout le poème est une juxtaposition continuée de symboles similaires relevant tous de l'imagerie décadente. En plus, nous considérons que l'attribution d'un côté sentimental aux accidents naturels (le ciel qui semble rêver, l'air inquiet et résigné) configure l'image de la réalité transformée à cause de l'intériorité du poète présentée par Vadé, ce qui accentue le caractère poétique d'une

¹⁸ Celui-ci est le trait délimitant la frontière entre le poème en prose et le conte, la nouvelle ou la « short short story » de la critique anglophone.

description. De cette façon-là, nous concluons que la description de *Symphonie en gris* est, comme celle d'*Effarement*, gratuite, car elle ne joue aucun rôle dans une hypothétique chaîne d'actions.

Poictevin va jouer toujours avec le format poétique du poème en prose et l'anecdote ou la *chose vue*. Néanmoins, ses textes ne racontent jamais des histoires structurées avec des personnages définis et une chronologie circonscrite ; c'est le cas de *Brignogan*. Le poète va dépeindre l'aspect d'une anse lors de l'enterrement d'une fille, en focalisant l'attention sur les rochers et leurs algues, l'eau de la mer et les couleurs de la scène : « Des blocs de granit couverts d'un goémon frisé, granulé, s'éparpillaient dans l'anse sur le sable fin aux coquillages variés. L'eau limpide, tranquille, semblait sur ce fond un miroir ici d'émeraude, là de saphir » (Poictevin, 1888 : 64-65).

On pourrait discuter si la procession des funérailles peut être tenue pour une histoire. Néanmoins et à notre avis, si on enlevait ce poème et on le lisait sans avoir aucune repère de l'ensemble¹⁹ on pourrait arriver à penser qu'il s'agit de la description d'une photographie ou d'une peinture, une autre *ekphrasis*, car on n'y trouve aucune caractéristique habituelle de la narration (développement d'événements, chronologie, portrait et caractérisation des personnages...). À cause de ceci et à la suite du critère de Vadé, nous considérons que les descriptions de ce poème sont poétiques et, conséquemment, gratuites.

Nous arrivons à la fin du XIX^e siècle : même si les écrivains appartenant aux mouvements-réaction contre le Symbolisme exécrèrent les paysages que leurs précurseurs avaient largement dépeints, ils vont utiliser encore la ressource de la description pour présenter leurs sujets. Dans *Rebell*, quoique les passages purement descriptifs y soient plutôt rares, nous pouvons en trouver : voici le chant *XCIII* (*Rebell*, 1894 : 159), un petit poème en prose où l'écrivain énumère les propriétés de son Paradis idéal, une espèce de version de l'au-delà personnalisée au goût du poète. C'est la célébration et jouissance de la nature dans toutes ses formes : « Là, les âmes étalent leurs rouages de passion ; là s'épanouissent toutes les fleurs ; là se célèbre, sous les lourds ombrages et parmi les claires feuillées, un carnaval de chants et de couleurs où figurent des oiseaux pourpre, vert ou azur ». Le poème est structuré à travers cette liste d'éléments que le poète espère qu'ils seront présents dans son Paradis. L'anaphore « là » insiste sur l'existence de ce lieu magnifique mais, parallèlement, elle introduit l'idée d'éloignement entre le lecteur (situé dans un « ici » omis) et cette place de rêve (qui se trouve « là », au loin).²⁰ Dans le texte, aucune action n'est racontée :

¹⁹ Dans ce cas-là, le titre du recueil, *Paysages*, peut prédisposer le lecteur à la conception de ces poèmes en prose comme étant des descriptions tant de la nature que de la ville.

²⁰ Voici un exemple des ressources techniques que le poème en prose emprunte à la poésie traditionnelle : sauf la structure du vers, dans le poème en prose nous trouverons des figures rhétoriques telles

l'articulation de celui-ci ne consiste qu'à la description du paysage imaginé par Rebell. Aucun personnage, aucune histoire : à la suite des idées que nous avons déjà exposées, cette description peut être qualifiée de gratuite en tant qu'elle n'a pas la fonction de proportionner la base pour un récit narratif.

La description, donc, fait preuve d'une utilisation répandue tout au long du poème en prose. L'analyse des quatre poètes choisis nous proportionne l'exemple : chaque texte peut contenir des passages descriptifs qui n'ont rapport qu'avec le poème où ils se trouvent. Voici la différence entre une description narrative et une description poétique, car la première a un rôle dans l'œuvre dont elle fait partie tandis que la deuxième ne sert qu'à dépeindre des lieux, des sentiments ou des situations qui n'ont pas de continuité dans le recueil. Cette tendance, comme nous avons déjà commenté, sera présente aussi dans les poèmes en prose du XX^e siècle, surtout chez les Surréalistes et chez quelques écrivains des années 1960 et 1970 comme Réda, qui dessine la ville.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que la gratuité reste, plutôt qu'une « condition » du genre telle qu'elle est proposée par Bernard (1959 : 15), une caractéristique que l'on peut extraire de l'analyse générale du corpus du poème en prose depuis son commencement jusqu'à aujourd'hui. Nous avons constaté que les écrivains qui se sont intéressés au poème en prose ont formulé leurs textes en excluant d'eux le développement linéaire d'une intrigue de caractère narratif ainsi que le didactisme ou les moralisations ; au contraire, dans ce corpus nous voyons se répandre l'onirisme, les réalités métamorphosées à travers le dérèglement des sens et les descriptions poétiques (dans la terminologie de Vadé). Dans toutes ces modalités le trait principal devient l'absence de cohérence et le manque de logique explicative de ce qui est décrit : ceci va supposer que les textes puissent être qualifiés, sous les termes de Bernard, de gratuits. Mais notre avis est que la relation succède à l'inverse, si nous nous tenons aux postulats théoriques de Bernard : les écrivains de poèmes en prose n'ont pas cherché à construire leurs poèmes de cette façon (qualifiés aujourd'hui de gratuits) parce que ce soit une qualité obligatoire du genre. D'après nous, ils ont toujours ressenti que le poème en prose était une entité non-narrative, ce qui la différenciait d'autres genres similaires comme le conte, la fable ou la nouvelle. Par contre, cette perception de la gratuité en tant que norme est due à la très ample représentation de ce trait dans le corpus du genre : le manque d'un manifeste théorique définissant le genre depuis sa naissance nous permet de faire une telle affirmation.

Le « problème de la gratuité », titre que nous avons donné à l'ensemble de ces questions, réside dans l'imprécision du terme lorsqu'il est utilisé par Bernard. « Gratuité » est un trait qui restera attaché au poème en prose grâce à Bernard, donc il faut

que l'anaphore, la métaphore ou la métonymie, mais aussi des figures rythmiques comme les parallélismes ou les chiasmes.

spécifier les acceptions qu'elle attribue au mot. D'après elle, « s'il [un poème] peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de les transcender et de les faire « travailler » dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques » (Bernard, 1959 : 15). Pourtant, qu'est-ce que « transcender » un élément narratif ? Bernard ne proportionne aucune donnée concernant la manière dont une ressource technique de la narration pourrait devenir poétique. En plus, elle inclut les descriptions mais elle ne fait pas la distinction de Vadé, très précise et utile d'après nous. C'est ainsi que « gratuité » reste vague par rapport à la définition du genre. Néanmoins, le terme « non-narrativité » est conçu pour inclure les commentaires de Vadé sur les descriptions, sujet d'intérêt dû à l'importance de celui-ci dans le poème en prose. Ceci n'implique pas que « gratuité » et « non-narrativité » soient des termes inconciliables ; toutefois, les acceptions de « gratuité » telle qu'elle est exposée par Bernard sont moins précises que celles de « non-narrativité », terme que nous trouvons plus adéquat quant au poème en prose.

Conséquemment, notre posture reste déterminée par l'acceptation de la non-narrativité en tant que caractéristique générale du poème en prose, mais nous ne pouvons accepter une loi universelle de la gratuité qui se trouve au-dessus des poètes : selon notre critère, l'embrouillement de certains aspects la rabaisse de catégorie face à la brièveté ou l'unité organique.

4. Conclusions

Dans le présent article nous avons exploré les trois caractéristiques qui ont marqué la voie de la critique depuis la thèse présentée par Suzanne Bernard en 1959 : la brièveté, l'unité organique et la gratuité. Ces traits furent exposés en tant que lois régissant le poème en prose et tous les théoriciens après la publication de ce travail ont, d'une manière ou de l'autre, fait référence à la véracité ou l'inexistence de ceux-ci. À travers l'étude des arguments exposés par les critiques et la constatation de la présence (ou absence) de ces caractéristiques chez les quatre auteurs de notre choix, nous avons défini notre position envers eux.

Quant à la critique, il nous semble que, quoique les théories à propos de la poéticité du genre soient très diverses et souvent contradictoires, les critères de brièveté et d'unité organique sont partagés par tous : depuis Poe jusqu'au XXI^e siècle, la plupart des théoriciens les ont tenu pour véridiques. Hermine Riffaterre se fait l'écho de ceci dans le volume collectif monographique du poème en prose qu'elle présente avec Caws :

Despite the diversity of approaches evident in this volume, or perhaps because of that very diversity, a clear consensus emerges as to what traits will define a genre too often thought undefinable : brevity, closure, inner « deconventionalized » motivation of forms (Caws et Riffaterre, 1983 : XI).

Même si la brièveté demeure le trait par excellence tout au long des théories du poème en prose, l'unité organique n'est pas moins prônée. Nous trouvons que le plus souvent ces deux critères sont combinés pour faire référence à un aspect considéré comme particulier au poème en prose, celui de la non-fragmentation de la lecture : la perception du poème en prose en tant qu'unité qui existe par lui-même, effet qui bénéficie d'une courte étendue textuelle. Néanmoins, les positions prises par la critique face à la gratuité sont bien plus floues : depuis la narrativité jusqu'au rôle des descriptions (dont la gratuité a été largement discutée), il y a eu toujours un certain désaccord parmi les théoriciens.

Point par point nous avons exposé ce qui se passe dans le terrain purement artistique. À travers une analyse détaillée des aspects pertinents dans les textes de Cros, Krysinska, Poictevin et Rebell nous avons pu constater tout ce qui suit : tout d'abord, la brièveté n'est jamais contestée chez eux. Tous les véritables poèmes en prose qu'ils ont écrits restent dans les limites d'une à trois pages ; nous avons exposé que ceux qui excèdent cette limite ont aussi une structure logico-narrative qui les emmène aux domaines du conte ou de la fable (c'est le cas de *Maître Coupeau* et *Saint François d'Assise et la fée* de Rebell) ou bien la quantité de pages plus élevée est le fruit d'une pagination avec des espaces typographiques trop grands (comme *Le meuble* de Cros). Quant à l'unité organique, c'est toujours le même style : chaque poème s'ouvre et se ferme sur lui-même. Il n'y a pas, donc, de fil conducteur à l'intérieur de ces recueils, car les sujets changent d'un poème à l'autre. Il n'y a pas de personnages communs, même pas une chronologie ou une localisation générale. Bien que la clôture sémantique puisse être brisée, nous avons exposé que ce n'est qu'une ressource technique des auteurs : l'indépendance des textes reste sans défaut.

Par rapport à la gratuité, nous avons focalisé notre analyse sur la narrativité et les descriptions. En ce qui concerne la narrativité et à la suite du commentaire des quatre écrivains choisis, nous croyons avoir suffisamment démontré le refus de la création d'une intrigue romanesque dans n'importe quel poème en prose. Quant à la description, technique utilisée depuis toujours dans l'environnement poétique, elle est l'objet de bien de commentaires proposant le questionnement de son hypothétique gratuité. À partir des postulats de certains théoriciens, nous avons constaté que les passages descriptifs dans les poèmes en prose de ces auteurs ne jouent jamais un rôle déterminé qui aide à configurer un espace de narration : lorsqu'il y a de la description chez eux, celle-ci ne sert ni à établir une chronologie, ni à situer l'histoire dans un lieu spécifique, ni à configurer les personnages. Ce fait se trouve renforcé par le manque de développement narratif dans n'importe quel poème en prose : les poètes ne configurent aucune histoire, ils ne vont pas raconter des événements situés dans une chaîne logique repérable. En fait, la plupart des fois les passages descriptifs sont plus proches de l'*ekphrasis* ou description d'une œuvre plastique que de la narration ou récit (chez Cros et même chez Poictevin). De cette façon-là, à part la constatation d'une volonté

d'exclusion du narratif, la forte présence d'œuvres à la limite du genre et les commentaires critiques qui, conséquemment, discréditent la notion de gratuité nous emmènent à la considérer en tant que caractéristique commune plutôt que comme loi.

Comme petite remarque historico-artistique, nous voulons mentionner que les courants du poème en prose du XX^e siècle continueront à être définis d'une façon très primitive, comme ceux du XIX^e, par les critères ici exposés, la brièveté et l'autonomie et l'exclusion de l'élément narratif : la lecture des *Poèmes en prose* de Reverdy, de *Poisson soluble* d'Aragon, de *Le Cœur légendaire* de Decaunes et de *Les ruines de Paris* de Réda nous apportera la preuve de la permanence de ces traits fondamentaux dans quatre tendances artistiques manifestement divergentes. Néanmoins, il faut souligner l'énorme différence stylistique des courants par lesquels le poème en prose est passé ; c'est à cause de cela que les définitions prescriptivistes tirées du corpus des textes qui prétendent embrasser plus de traits que ceux présentés ici doivent être évitées. Pour Vincent-Munnia (1996 : 429), les critères communs de brièveté, unité organique et non-narrativité « proviennent [...], plutôt que de récurrences esthétiques précises et systématiques, d'une parenté de fonctionnement poétique, de modes d'appréhension
communs – et neufs – du poétique », c'est-à-dire que nous ne pouvons faire passer pour besoin du genre des traits spécifiques d'un courant donné.

À partir de tout ce qui vient d'être exposé, nous jugeons pertinent de conclure que des trois traits caractérisant le poème en prose exposés par Suzanne Bernard dans sa thèse, la brièveté et l'unité organique sont empiriquement prouvables à travers l'étude du corpus du genre. Par contre, la gratuité telle qu'elle nous est posée présente quelques problèmes qui suscitent une certaine discussion et qui nous empêchent de la tenir pour une loi ; néanmoins, nous acceptons de bon gré le côté non-narratif du poème en prose. Conséquemment, et afin de clore cet article en donnant une réponse à la question posée au début, nous établissons la brièveté, l'unité organique et la non-narrativité en tant que caractéristiques formelles sous-jacentes au poème en prose dans n'importe quelle de ses étapes artistiques, tout comme le vers en est de la poésie métrique et les dialogues des œuvres théâtrales.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AISSAOUI, Driss (2007) : « Métamorphoses du poème en prose. De l'aube des lumières à nos jours ». *Annales de l'Université de Craïova* 1, 9-18.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2005) : « Teoría del poema en prosa ». *Quimera* 262, 22-26.
- BANVILLE, Théodore (1872) : *Petit traité de la poésie française*. Paris, Charpentier.
- BAUDELAIRE, Charles (1869) : *Petits poèmes en prose*. Édition illustrée par Deslignères et J.-L. Perrichon. Paris, Helleu et Sergent (éd. 1920).

- BERNARD, Suzanne (1959) : *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet (éd. 1978).
- BLIN, Georges (1946) : *Introduction aux Petits poèmes en prose de Baudelaire*. Paris, Fontaine (éd. Gallimard, 2006).
- BRETON, André (1924) : *Manifeste du surréalisme*. Paris, Éditions du Sagittaire (éd. 1929).
- CARCO, Francis (1945) : « Poètes en prose ». *Revue de Paris* 6, 1-12.
- CAWS, Mary Ann et Hermine RIFFATERRE [éds.] (1983) : *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York, Columbia University Press.
- CERNUDA, Luis (1971) : *Poesía y literatura II*. Barcelona, Seix Barral.
- CHAPELAN, Maurice (1946) : *Anthologie du poème en prose*. Paris, Julliard.
- COMBE, Dominique (1989) : *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris, Corti.
- CROS, Charles (1873a) : *Le Coffret de santal*. Paris, Lemerre.
- CROS, Charles (1873b) : *Le Coffret de santal*. Édition commentée par Louis Forestier (1979). Paris, Flammarion.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1884) : *À Rebours*. Paris, Charpentier.
- KAHN, Gustave (1897) : *Premiers poèmes*. Paris, Mercure de France.
- KRYSINSKA, Marie (1882a) : « Chanson d'automne ». *Le Chat Noir* 40, 2.
- KRYSINSKA, Marie (1882b) : « Symphonie en gris ». *Le Chat Noir* 43, 4.
- KRYSINSKA, Marie (1882c) : « Berceuse macabre ». *Le Chat Noir* 47, 4.
- KRYSINSKA, Marie (1883a) : « Un Roman dans la Lune ». *La Libre Revue* 1, 80-81.
- KRYSINSKA, Marie (1883b) : « Le Démon de Racoczi ». *La Libre Revue* 1, 132-134.
- KRYSINSKA, Marie (1883c) : « Les Bijoux faux ». *Le Chat Noir* 78, 99.
- KRYSINSKA, Marie (1883d) : « Les Fenêtres ». *Le Chat Noir* 78, 102.
- LEBON, Stéphanie (2010) : « Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne ». *Revista de Lenguas Modernas* 13, 95-109.
- LE DANTEC, Yves-Gérard (1948) : « Sur le poème en prose ». *Revue – Littérature, histoire, arts et sciences des deux mondes*, le 15 octobre, 760-766.
- LEFÈVRE, Frédéric (1918) : *La jeune poésie française. Hommes et tendances*. Paris, Georges Crès.
- LEÓN FELIPE, Benigno (1999) : *El poema en prosa en España (1940 – 1990). Estudio y antología*. Thèse doctorale sous la direction d'Andrés Sánchez Robayna. La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- ORIZET, Jean (1988) : « Présence et vigueur du poème en prose ». *Revue des deux mondes*, s.n., 218-222.
- PELLETIER, Marc (1987) : *De Silvio à Nicole Brossard. Le poème en prose en littérature Québécoise*. Thèse doctorale. Ottawa, Université d'Ottawa.
- POE, Edgar Allan (1850) : « The poetic principle », in J. H. Ingram (éd.), *The Works of Edgar Allan Poe (III)*. Londres, A. & C. Black.

- POICTEVIN, Francis (1888) : *Paysages*. Paris, Librairie de la Revue Indépendante.
- REBELL, Hugues (1894) : *Chants de la pluie et du soleil*. Paris, Librairie Charles.
- ROUMETTE, Julien (2001) : *Les poèmes en prose*. Paris, Ellipses.
- SANDRAS, Michael (1995) : *Lire le poème en prose*. Paris, Dunod.
- SCOTT, Clive (1976) : « The Prose poem and Free Verse », in M. Bradbury et J. McFarlane (éds.), *Modernism : a guide to European Literature (1830 – 1930)*. Londres, Penguin.
- SCOTT, David (1984) : « La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud ». *Poétique* 59, 295-308.
- SIMON, John (1965) : « Prose poem (poem in prose) », in A. Preminger, F. Warnke et O. B. Hardison (éds.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press.
- TADIÉ, Jean-Yves (1994) : *Le récit poétique*. Paris, Gallimard.
- VADÉ, Yves (1996) : *Le poème en prose et ses territoires*. Paris, Bélin.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie (1996) : *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris, Champion.
- YAOUANQ TAMBY, Émilie (2011) : *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885 – 1914)*. Thèse doctorale. Paris, Université Paris-Sorbonne.

Evalúo, luego... ¿aprendo? La evaluación entre iguales como instrumento para mejorar la competencia oral en FLE

Maria Dolors CAÑADA PUJOLS

Universitat Pompeu Fabra
mariadolors.canada@upf.edu

Resumen

La implicación de los aprendices en los procesos de evaluación favorece su actividad metacognitiva y puede mejorar su competencia comunicativa. Analizamos aquí un corpus de informes evaluativos producidos por estudiantes de FLE (B1) a partir del análisis de dos discursos orales monológicos. Los resultados evidencian que las instrucciones recibidas determinan los elementos detectados, el grado de profundidad y la calidad de sus apreciaciones. Por lo tanto, es preciso diseñar un instrumento que fomente una reflexión significativa y un entrenamiento continuado para que esta actividad entre iguales contribuya a mejorar sus producciones futuras.

Palabras clave: Evaluación. Evaluación entre iguales. Metacognición. Autorregulación. Producción oral. B1.

Abstract

Assessment is not an activity that should be limited to the teacher but involving learners in this process enhances their metacognitive activity and can improve their communicative competence. In this paper, we analyze a corpus of assessment reports written by FLE students at level B1, where they analyze two monologue discourses. Our results show that the instructions received determine the elements they detect, the degree of depth and the quality of their appraisals. Therefore, it is necessary to design an instrument that encourages meaningful reflection and a continuous training so that this peer assessment activity contributes to improving their future productions.

Key words: Assessment. Peer assessment. Metacognition. Self-regulation. Speaking. B1.

Résumé

L'implication des apprenants dans les processus d'évaluation favorise leur activité métacognitive et peut améliorer leur compétence communicative. Nous analysons ici un corpus de rapports d'évaluation rédigés par des étudiants de FLE (B1) où ils analysent deux

discours oraux (monologues) enregistrés. Les résultats montrent que les instructions reçues déterminent les éléments sur lesquels ils focalisent leur attention, la qualité de leurs évaluations et leur degré de profondeur. Si l'on veut que cette activité entre pairs contribue à améliorer leurs productions futures, il est nécessaire d'avoir un instrument qui encourage une réflexion significative ainsi qu'une formation continuée.

Mots clé : Évaluation. Évaluation par les pairs. Métacognition. Autorégulation. Production orale. B1.

0. Introducción

A pesar de que el objetivo último de la enseñanza de lenguas extranjeras es que los aprendices sean capaces de trasladar lo que han aprendido en el aula a contextos de uso reales, existen géneros discursivos que solo tienen lugar en el ámbito académico. Este es el caso de algunas de las actividades que docentes y/o examinadores utilizamos para evaluar la producción oral en el nivel B1. En este trabajo¹ nos centraremos en la producción y evaluación de unos discursos monologales que son más propios del aula.

A menudo, tanto las características discursivas de los géneros que producen los alumnos como los criterios para evaluarlos permanecen ocultos a quienes están aprendiendo a producirlos. Swales (1996) acuñó el término *occluded genre* para designar esta realidad en la que quienes deben manejar esos géneros –los aprendices– no comparten indicadores de logro con su evaluador. De todos modos, como veremos más adelante, el conocimiento de los criterios de evaluación resulta indispensable para la mejora del proceso de aprendizaje de los estudiantes.

Nuestra investigación parte, pues, del supuesto, ampliamente aceptado en la literatura, de que la evaluación compartida favorece el aprendizaje autónomo y promueve la autorregulación. Aplicando este supuesto teórico, hemos pedido a un grupo de estudiantes universitarios de Francés Lengua Extranjera (FLE, de aquí en adelante) de nivel B1 que evalúen dos discursos orales producidos por estudiantes de sendos grupos del mismo nivel. Además del objetivo de investigación que concretaremos seguidamente, el fin pedagógico de esta actividad era trabajar con los estudiantes dis-

¹ Este artículo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación ECODAL: *Evaluación de la competencia discursiva de aprendices adultos plurilingües: detección de necesidades formativas y pautas para un aprendizaje autónomo* (EDU2016-75874-P), del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2016 del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, cofinanciado por la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Agradecemos la labor de *critical friends* llevada a cabo por Cristina Aliagas, Carmen López-Ferrero y Ernesto Martín Peris.

tintas competencias asociadas a la titulación universitaria²: razonamiento crítico —entendido como la capacidad de emitir un juicio argumentado y coherente a partir de un análisis (lingüístico, discursivo, etc.) previo—, y capacidad para poder reflexionar sobre el funcionamiento de la lengua. Asimismo, la actividad de evaluación entre iguales o entre pares (a lo largo del texto utilizaremos indistintamente los dos términos) debía desembocar en la negociación —docente / aprendices— de los criterios de evaluación de una prueba oral de las mismas características. Nuestro estudio permitirá profundizar en el proceso de aprendizaje de los estudiantes a partir del análisis de sus valoraciones, determinar indicadores de logro precisos que les ayuden a mejorar sus producciones orales y, finalmente, identificar necesidades formativas para aprendices de nivel intermedio.

El artículo se organiza del siguiente modo: en el marco teórico (§1) abordamos los conceptos fundamentales en los que se basa nuestro trabajo; en el apartado de corpus y metodología (§2) describimos las muestras recogidas para el análisis y el procedimiento seguido; seguimos con el análisis (§3) y su discusión (§4), y en las conclusiones (§5) señalamos los principales hallazgos del trabajo y exponemos las implicaciones didácticas que de él se derivan.

1. Marco teórico

En este apartado presentamos los conceptos teóricos sobre los que se basa nuestra investigación y que fundamentan la práctica pedagógica en la que se origina el trabajo. En primer lugar, abordamos la “metacognición”, uno de los objetivos de los procesos de enseñanza / aprendizaje de base sociocultural; seguidamente, definimos el concepto de “evaluación”, distinguiéndolo de otros con los que a menudo se asocia, y comentando algunas de sus modalidades; dedicamos una atención especial a la evaluación entre iguales. Por último, presentamos algunas reflexiones acerca de la práctica de evaluación de producciones orales en el nivel B1 del Marco Común Europeo de Referencia (2010) —MCER, de aquí en adelante—, en el ámbito del FLE.

1.1. Hacia la autorregulación

No existe duda alguna de que el concepto de “autonomía” se ha convertido en un elemento central en los enfoques pedagógicos actuales, en los que ganan protagonismo el aprendiz, como agente primordial de su aprendizaje, y el aula, como espacio social, tanto de aprendizaje como de interacción. En la misma línea, ha surgido el interés por dimensiones que hasta hace poco habían sido poco consideradas, entre

² Los participantes en el estudio son estudiantes de segundo curso del grado en Traducción e Interpretación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. La asignatura en la que se recogieron los datos — Idioma 6— es de segundo año y se cursa a lo largo de dos trimestres, desde enero a junio; tiene un valor de 8 ECTS. Se trata de una asignatura de carácter teórico-práctico (descripción y uso de la lengua francesa) que se propone que los estudiantes alcancen un nivel B1 al finalizar los dos trimestres (enero-junio) en que se imparte.

ellas la atención a los procesos frente a los productos y la dimensión formativa del aprendizaje de lenguas.

Entre las numerosas definiciones que existen del concepto de autonomía, cabe destacar la que propone Holec (1979: 31), para quien se trata de “la capacité de prendre en charge son propre apprentissage”, capacidad que no es innata, sino que, por el contrario, requiere un aprendizaje “systématique” y “réfléchi”. Por su parte, Benson (2001) considera que esa capacidad se debe describir en términos de control sobre los procesos cognitivos que participan en la autorregulación eficaz del aprendizaje. Adoptamos, pues, una definición amplia y globalizadora de la autonomía: su desarrollo requiere *conciencia* sobre el proceso de aprendizaje, es decir, reflexión consciente y toma de decisiones.

Entre los mecanismos más estudiados para el fomento de la autonomía destacan las estrategias de aprendizaje. Wenden (1983, 1991) las divide en cuatro tipos: cognitivas, de comunicación, de práctica global y metacognitivas. Estas últimas, centrales en nuestra investigación, se dividen a su vez en estrategias de planificación, de monitorización —o de control— y de evaluación de los resultados. Otras clasificaciones interesantes se pueden consultar en O'Malley y Chamot (1990) y en Oxford (1990). Durante años, la tendencia ha sido el fomento de las estrategias cognitivas, pero, en la actualidad, la dimensión metacognitiva se erige como uno de los factores decisivos para alcanzar la autonomía del aprendiz, en el sentido de que es necesario fomentar el conocimiento sobre el proceso de aprendizaje e introducirlo en las actividades de “aprender a aprender”. En este sentido, Sinclair *et al.* (2000) apuntan dos aspectos importantes: en primer lugar, como ya señalaba Holec (1979), el desarrollo de la autonomía requiere una reflexión consciente sobre el propio proceso de aprendizaje y lo que este conlleva; en segundo lugar, no se trata solo de llevar al aula estrategias y recursos de aprendizaje, sino que es preciso fomentar una dimensión mucho más profunda sobre el “conocimiento del conocimiento” —i.e. la dimensión metacognitiva—, para que el aprendiz tenga el control sobre los procesos cognitivos (Brown *et al.*, 1983).

A partir de lo apuntado, podemos concluir que el fomento de la autonomía consiste sobre todo en “formar al aprendiz” para que sea capaz de regular su propia actividad mental durante el proceso de aprendizaje. Por esta razón, enseñar consiste en ayudar a los alumnos a “aprender a aprender”, de tal modo que no solo aprenderán la materia en cuestión —el francés, en nuestro caso—, sino que también aprenderán a aprenderla y adquirirán un conocimiento metacognitivo que incluye el conocimiento de las tareas y el conocimiento de sí mismos y de las estrategias de aprendizaje (Martín Peris, 1999). Para que este aprendizaje sea lo más profundo posible, es necesario que exista una reflexión sobre el propio proceso, factor que no es solo un resultado, sino que constituye un medio y una disposición imprescindibles para la mejora

de los aprendizajes (Zabala, 1999). Es desde esta perspectiva desde la que situamos la actividad didáctica en la que se han generado los textos evaluativos objeto de estudio.

1.2. Evaluación vs. calificación

Aunque a menudo los dos términos se usan indistintamente, “evaluación” y “calificación” tienen significados, hasta cierto punto, opuestos. Como señalan Martín Peris *et al.* (2008), “Se entiende por evaluación la acción educativa que implica siempre recoger información para juzgarla y en consecuencia tomar una decisión”. Se trata de una definición muy amplia que no puede ser acotada sin precisar previamente la teoría de aprendizaje en que se ampara el enfoque o método didáctico aplicado. Desde una visión constructivista del aprendizaje, como la que adoptamos nosotros, donde se pone el centro de interés en el proceso, la evaluación busca dar información para formular y reformular la acción didáctica, ya que su finalidad principal es la regulación, tanto de la enseñanza como del aprendizaje (Sanmartí, 2017). La evaluación se concibe, pues, “como un acto de comunicación entre las partes implicadas con el que se busca ante todo mejorar el proceso de lo que está siendo objeto de evaluación y, en consecuencia, el producto resultante del mismo” (Martín Peris *et al.*, 2008). Desde esta perspectiva de la evaluación, la fiabilidad y la validez se consiguen mediante el contraste de opiniones entre las partes implicadas, esto es, entre diferentes profesores, entre profesor y estudiante, etc.

La función reguladora a la que hemos aludido conlleva la posibilidad de ajustar el proceso de enseñanza / aprendizaje dependiendo del análisis realizado, lo que no es posible en la calificación. Por otra parte, cabe subrayar que la evaluación no es una acción ocasional, sino que discurre a lo largo de todo el proceso formativo; tiene, también, una función comunicativa puesto que la retroalimentación que se genera se inscribe en la interacción entre los distintos actores —docente-discente(s), discente-discente—.

La calificación, por su parte, supone materializar el juicio emitido gracias a la recogida y análisis de la información en una nota alfanumérica o de otro tipo³. Se caracteriza por su función certificadora, en el sentido de que da fe de que se han alcanzado unos objetivos determinados o que se ha producido un determinado nivel de logro. En la mayoría de los casos, el docente tiene la obligación legal de asignar una nota a cada estudiante, por lo que se puede afirmar que la calificación constituye una muestra de la función de control que la institución le otorga.

Asimismo, la calificación permite determinar quién ha alcanzado los objetivos y quién no —función selectiva—, a la vez que permite cotejar los resultados obtenidos por los estudiantes —función comparativa—. Hamodi *et al.* (2015) señalan al respecto

³ Apto/No apto, Insuficiente/Suficiente/Notable/Sobresaliente, etc.

que las funciones calificadoras y seleccionadoras son importantes en la medida en que sus resultados dependen, en buena parte, del análisis de la información que se ha obtenido. Por último, cabe añadir que se trata de una acción puntual, que no se despliega en el tiempo, sino que, a lo más, puede repetirse; a menudo, la calificación se produce al final del proceso y suele ser sumativa, es decir, se mide mediante distintos instrumentos lo que los alumnos han aprendido. Sin embargo, como señala Sanmartí (2007: 2) hay que tener en cuenta que

La evaluación solo calificadora no motiva. En general, ni la evaluación en sí misma (...) motiva[n] al estudiante a esforzarse más en aprender, a no ser que le proporcione[n] criterios e instrumentos tanto para comprender sus errores y superarlos, como para reconocer sus éxitos.

Mientras que la responsabilidad de la calificación compete prioritariamente al docente, todos los participantes en el proceso de enseñanza / aprendizaje pueden participar en la evaluación, e incluso es más importante la que realiza el estudiante de su propio proceso, puesto que le ayudará a alcanzar la autonomía.

A pesar de esta dicotomía entre evaluación y calificación, Hamodi et al. (2015: 149) recuerdan que también existen procesos de evaluación sin calificación y que en estas circunstancias es cuando la evaluación consigue orientar y potenciar al máximo el aprendizaje: *el alumnado no aprende con los procesos de calificación, sino con los de evaluación.*

1.3. Modalidades de evaluación

Hace tiempo que la evaluación continua ha pasado a formar parte de los instrumentos que el profesorado universitario utiliza para calificar al alumnado. En pocas ocasiones se limita este proceso a la realización de un examen final, que, a lo sumo, podría certificar la adquisición de conocimientos y, pocas veces, el dominio de las distintas competencias que se trabajan en las asignaturas. Es cierto que el alumno necesita la evaluación del docente para que le guíe y le oriente, para que le ayude a regular sus errores y a aprender de ellos, para que le enseñe, etc., pero también es necesario que los alumnos se impliquen en el proceso evaluativo si queremos que sean capaces de responsabilizarse de su aprendizaje. En este sentido, Brown y Pickford (2006) definen la *evaluación formativa* como el procedimiento utilizado para reconocer y responder al aprendizaje del estudiante con el fin de reforzarlo durante el propio proceso. El término engloba toda una serie de conceptos estrechamente relacionados: “evaluación democrática”, “evaluación alternativa”, “evaluación auténtica”, “evaluación para el aprendizaje”, “evaluación formadora”, etc.; todos ellos aportan matices interesantes, aunque, como señalan Hamodi et al. (2015), la mayor parte de sus planteamientos ya están recogidos bajo el paraguas de “evaluación formativa”.

En mayor o menor medida, se considera que la evaluación constituye una parte esencial del proceso de enseñanza-aprendizaje. Algunos autores incluso se refie-

ren a ella como el “motor del aprendizaje”, ya que de ella depende tanto qué y cómo se enseña, como el qué y el cómo se aprende. De hecho, según Lantolf (2002), la consecuencia más inmediata es que se debe abandonar la distinción tradicional entre enseñar y evaluar, puesto que desarrollo y evaluación del desarrollo son inseparables. Por consiguiente, el estudiante debe conocer no solo los objetivos de la asignatura sino también el sistema de evaluación que se empleará y en el que se han de concretar, de modo preciso y comprensible, los indicadores de logro correspondientes a las distintas competencias. Dicho de otro modo, los criterios de evaluación deben ser compartidos para que pueda tener lugar un diálogo simétrico entre docente y aprendices.

Coincidimos con Gómez y Quesada (2017) cuando afirman que la implicación del alumnado en el proceso de evaluación es indispensable para promover una evaluación que fomente el aprendizaje, en cualquiera de sus fases —planificación, ejecución o calificación—. Distintas modalidades participativas pueden ser aplicadas: autoevaluación, evaluación entre iguales o coevaluación —también conocida como evaluación compartida o negociada entre docentes y estudiantes—⁴. Se trata, pues, de “una oportunidad de aprendizaje para todos los implicados” (Bretones, 2006) que permite que el alumnado desarrolle y/o estimule, entre otras capacidades, el pensamiento crítico —al reflexionar sobre el proceso de aprendizaje—, la autonomía y la autorresponsabilidad, así como la toma de conciencia crítica de la calidad de su trabajo (Wanner & Palmer, 2018)

La literatura ofrece cada vez más estudios empíricos que analizan la relación existente entre modalidad de evaluación y rendimiento académico. Los resultados obtenidos parecen mostrar que la utilización de sistemas de evaluación formativa influye positivamente en la mejora del rendimiento académico del alumnado, respecto a sistemas más tradicionales de evaluación y calificación en la educación superior (Fraile et al. 2013).

1.4. Evaluación entre iguales

La práctica de evaluación que hemos propuesto a nuestros estudiantes, y que es el origen de este trabajo, se relaciona tanto con la coevaluación como con la evaluación entre iguales —o revisión por pares—. Ambas modalidades constituyen prácticas de evaluación centradas en el aprendiz que siguen siendo relativamente marginales en la educación superior. Con todo, van surgiendo iniciativas docentes a nivel universitario que desplazan los procesos de evaluación diseñados e implementados únicamente por el profesor —y que, por lo tanto, limitan el potencial de desarrollo del

⁴ El término “coevaluación” es polisémico en español y se ha utilizado para referirse tanto a la evaluación entre iguales (*peer assessment*) como a la evaluación compartida, colaborativa, cooperativa o negociada (*co-assessment*).

alumno— hacia aquellos en los que la participación de los estudiantes en el proceso adquiere mayor importancia.

“Evaluación de/entre pares” es un término genérico que engloba distintas actividades relacionadas pero que tienen distintos objetivos: evaluar los resultados de los estudiantes o apoyar el proceso de aprendizaje. La mayoría de las investigaciones realizadas se han centrado prioritariamente en contrastar calificaciones de estudiantes y profesores, mientras que el papel de la evaluación entre iguales en el aprendizaje ha sido menos estudiado empíricamente (López-Pastor & Sicilia-Camacho, 2017). Diversos autores han demostrado el potencial de aprendizaje de esta última modalidad, en particular, su incidencia en las actividades de autoevaluación, aunque Reinhold (2016) considera que los mecanismos que la favorecen no están aún bien definidos. La evaluación entre iguales se puede traducir en emitir juicios sobre la calidad de un trabajo, asignar una calificación, formular una crítica constructiva o generar comentarios. Resulta particularmente importante, desde el punto de vista de la didáctica de las lenguas, que esta práctica analítica contribuye a desarrollar un sentido de objetividad susceptible de ser aplicado posteriormente al propio trabajo (Black et al., 2003). En la misma línea, Moulder et al. (2014) defienden que la participación en una actividad de evaluación por pares bien diseñada hace que los estudiantes se impregnen de los criterios de evaluación del trabajo que evalúan y que ello puede beneficiar sus producciones posteriores.

Reinhold (2016: 301) cita a Topping (1998) para definir la evaluación por pares como “a set of activities through which individuals make judgements about the work of others. Individuals may make judgements about real or hypothetical work; when students assess real work, it generally comes from other students in the same course”.

Aunque las muestras orales que nuestros estudiantes han evaluado no proceden del mismo grupo de alumnos, consideramos que, al provenir de un grupo equivalente —grado, curso, y asignatura—, pueden ser consideradas “reales”, según la definición anterior.

Finalmente, queremos señalar que, al concebir nuestra propuesta didáctica, hemos considerado las ventajas que supone la evaluación entre iguales: exponer a los estudiantes a una variedad de ejemplos les ayuda a ver diferentes grados de calidad (Sadler, 1989), mientras que presentarles solo producciones modelo puede dificultarles determinar qué hace que las soluciones a los problemas planteados sean buenas o no. En otras palabras, “When students are able to compare different solutions to the same problem, it is easier to see the strengths and flaws in the solutions. Such experience, even with hypothetical work, can help students develop deeper conceptual understanding (Swan, 2006, apud Reinhold, 2016: 306).

Terminamos este apartado del marco teórico recordando las palabras de Brown y Pickford (2006) que enlazan con uno de los principios del MCER (2001),

esto es, la necesidad de formar aprendices de por vida: “We are convinced that students learn better and become more effective as lifelong learners if they become involved in their own and others’ assessment (Brown & Pickford, 2006: 48)”.

1.5. Evaluación de la producción oral en el nivel B1

Antes de la publicación en 2001 del MCER, la enseñanza de lenguas solía distinguir cuatro destrezas: dos de recepción —comprensión oral y comprensión escrita— y dos de producción —expresión escrita y expresión oral—. El MCER sugiere una clasificación alternativa que considera la forma en que las personas intervienen en la comunicación: interacción, producción, recepción y mediación. En las actividades de expresión oral —hablar—, el usuario produce un texto que es recibido por uno o más oyentes. Entre los ejemplos que aporta el MCER, se menciona “hablar apoyándose en notas, en un texto escrito o en elementos visuales (esquemas, imágenes, gráficos, etc.)” (MCER, 2001: 61), actividad que se corresponde con la que proponemos a nuestros alumnos. Las escalas ilustrativas para la expresión oral en general y para el monólogo sostenido argumentativo —que son las que más se ajustan a la naturaleza de los textos orales evaluados— detallan que los aprendices de nivel B1 deben ser capaces de:

- llevar a cabo, con razonable fluidez, una descripción sencilla de una variedad de temas que sean de su interés, presentándolos como una secuencia lineal de elementos;
- desarrollar argumentos lo bastante bien como para que se puedan comprender sin dificultad la mayor parte del tiempo;
- ofrecer breves razonamientos y explicaciones de opiniones, planes y acciones.

Una de las evaluaciones certificativas más prestigiosas en el ámbito del FLE es el “Diplôme d’Études en Langue Française (DELF, de ahora en adelante)”, certificación oficial internacional expedida por el Ministerio de Educación Nacional de Francia. Las pruebas a las que se presentan los candidatos permiten evaluar “las cuatro destrezas lingüísticas”⁵ y entre ellas la “producción oral”. En la información que se ofrece a los posibles candidatos, se indica lo que un usuario independiente (aquel que ha alcanzado el nivel B1) debe ser capaz de hacer en esta competencia: “il peut comprendre et poursuivre une discussion, donner son avis et son opinion. Il est capable de se débrouiller dans des situations imprévues de la vie quotidienne”. La prueba se describe como se detalla a continuación:

⁵ Podemos leer en la página del Centre international d’études pédagogiques (CIEP) que « Ces certifications [DILF, DELF y DALF], harmonisées sur l’échelle des niveaux de langue du *Cadre européen commun de référence pour les langues* (CECRL), sont internationalement reconnues et utilisées. Elles évaluent la compréhension orale et écrite ainsi que la production orale et écrite ». <http://www.ciep.fr/presentation-ciep/appui-diffusion-du-francais> [consulta 23 de julio de 2018]

Nature des épreuves	Durée	Note sur
Production orale Épreuve en trois parties : - entretien dirigé ; - exercice d'interaction ; - expression d'un point de vue à partir d'un document déclencheur.	15 minutes environ <i>Préparation : 10 min pour la 3e partie de l'épreuve.</i>	/25

Tabla 1. Descripción de la prueba de expresión oral del DELF de nivel B1. Fuente: CIEP⁶.

El objetivo de la tercera parte de la prueba es que el estudiante demuestre su capacidad para dar su opinión o su punto de vista sobre el tema del que trata el “document déclencheur”⁷⁸. Esta capacidad concreta se desglosa en la parrilla que utilizan los examinadores (cf. anexo 1) en tres aspectos, que enumeramos en función de la calificación máxima que se puede otorgar a cada uno:

- presentar y explicar con suficiente precisión los puntos principales de una reflexión personal (2,5);
- relacionar distintos elementos en un discurso suficientemente claro para poder ser entendido sin dificultad, la mayor parte del tiempo (1,5);
- presentar de manera simple y directa el tema que se va a desarrollar (1).

La calificación máxima de la función comunicativa “expresar un punto de vista” es, pues, de 5/25, es decir, el 20% de la calificación máxima para la prueba de expresión oral.

En cuanto a los aspectos más propiamente lingüísticos de la producción del candidato —y que se evalúan globalmente para las tres pruebas—, se agrupan en tres bloques: léxico, morfosintaxis y dominio del sistema fonológico, cuya contribución a la calificación del candidato es diversa: cuatro, cinco y tres puntos sobre 12, respectivamente, es decir, el 48% de la valoración global. Para cada uno de estos tres niveles, se ofrecen distintos indicadores.

En primer lugar, la amplitud y el dominio del léxico significa que el usuario tiene un vocabulario suficiente para hablar sobre temas habituales, aunque sea usando paráfrasis; se admite que aún se produzcan errores graves a la hora de expresar un pensamiento más complejo. En segundo lugar, los indicadores relativos a la morfosintaxis se limitan a la sintaxis de la frase: se debe dominar la estructura de la frase simple y de las frases complejas más habituales; se acepta que el discurso producido se vea influido por la primera lengua. Por último, dominar el sistema fonológico implica ser

⁶ http://www.ciep.fr/sites/default/files/migration/delfdalf/documents/DELF_B1.pdf

⁷ Se entiende por “document déclencheur” el que se utiliza para provocar la producción de los estudiantes.

⁸ Véase, por ejemplo, <http://www.ciep.fr/sites/default/files/atoms/files/delf-dalf-b1-tp-candidat-ind-sujet-demo.pdf>.

capaz de expresarse sin ayuda [sic] —aunque se den problemas de formulación y pausas ocasionales— y que la pronunciación sea clara e inteligible, pese a que puedan existir errores puntuales.

2. Corpus y metodología

Como ya hemos apuntado, nuestro trabajo se origina en una secuencia didáctica diseñada para trabajar la competencia de producción oral en el nivel B1. Al final del curso en el que se recogieron los datos (2017-2018), los estudiantes debían realizar una actividad como la descrita en el apartado 2.5, correspondiente a una de las partes del examen final de la asignatura. La secuencia didáctica incluye, entre otras, la actividad de evaluación entre iguales que analizaremos, con el objetivo de fomentar la reflexión sobre la lengua y la capacidad crítica de los estudiantes. Consideramos la evaluación que llevaron a cabo los estudiantes una etapa necesaria para la negociación de los criterios de evaluación de la prueba que tendría lugar posteriormente.

El objetivo de esta investigación es analizar los textos escritos producidos por un grupo de estudiantes de FLE de nivel B1 (estudiantes-evaluadores; en adelante, evaluadores) en los que evalúan dos discursos orales (A y B) producidos por dos estudiantes de una promoción anterior de la misma asignatura —curso 2009-2010⁹—. Se trata, por lo tanto, de estudiar una actividad de evaluación entre iguales, según hemos expuesto en el marco teórico. Nos interesa saber en qué focalizan su atención los evaluadores y cómo valoran las dos producciones, en función de los criterios de los que se dotan. De ahí que las indicaciones que se les proporcionaron oralmente fueran bastante escuetas: determinar aspectos positivos y negativos de los discursos. Para facilitar su labor, los estudiantes dispusieron del documento de instrucciones del curso 2009-2010 (anexo 2), de las dos grabaciones en audio y también de las transliteraciones, elaboradas por la docente (anexos 3 y 4). Los textos que redactaron los evaluadores debían ser intervenciones escritas en un fórum del aula virtual de la asignatura.

Los textos fueron recogidos durante el mes de junio de 2018 en un fórum de Moodle de la asignatura Idioma 6 (francés); la actividad se llevó a cabo fuera del aula, como preparación a la sesión presencial en la que se negociarían los criterios de evaluación de la prueba final de expresión oral. Como hemos apuntado, esta prueba coincide con la tercera parte de la prueba individual de producción oral del DELF B1, esto es, un monólogo centrado en “l’expression d’un point de vue à partir d’un document déclencheur”, cuyas características hemos presentado más arriba (cf. apartado 2.5). El corpus de nuestra investigación está formado por 32 textos breves correspondientes a sendas intervenciones en el fórum de Moodle de la asignatura.

⁹ Los dos discursos orales se escogieron aleatoriamente del conjunto de producciones de esa promoción.

Los participantes son 18 estudiantes (16 mujeres y 2 hombres)¹⁰ cuya lengua materna es el catalán o el español, bilingües todos ellos y con el inglés como lengua extranjera principal. Para garantizar su anonimato, cada uno de los 18 evaluadores ha sido identificado con dos letras mayúsculas (SE, MB, etc.). Dos de los evaluadores solo analizaron una de las dos producciones (RM solo el documento B y CB solo el documento A). Se recogen estas informaciones en la tabla 2.

ESTUDIANTE	CB	MJ	AC	AG	EL	AS	AM	MB	CL	BL	SE	MP	EK	JG	CA	RM	MV
doc. A	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	-	16
doc. B	-	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Tabla 3. Distribución de los textos analizados en función de su autor.

En la Tabla 2 se recoge la extensión de cada uno de los textos en función del documento oral evaluado (A o B), dato que también presentamos gráficamente en la Figura 2 para facilitar su comprensión. No se observan grandes disparidades entre los totales que corresponden a los dos discursos analizados: la diferencia entre la extensión de los textos que evalúan las dos producciones (A y B) no alcanza las cien palabras (1177 y 1095, respectivamente) y las medias correspondientes distan solo 5,12 palabras (73,56 vs. 68,44). Diferencias más notables se observan entre los estudiantes: AC es quien redactó los textos más largos (309 palabras) seguido por MP, con 212 palabras; siete de los evaluadores escribieron entre 124 y 169 palabras, los demás, alrededor de 100 palabras:

ESTUDIANTE	DOC. A	DOC. B	TOTAL	MEDIA
CB	58	0	-	-
MJ	40	56	96	48
AC	186	123	309	154,5
AG	91	78	169	84,5
EL	59	65	124	62
AS	92	71	163	81,5
AM	56	40	96	48
MB	79	73	152	76
CL	71	44	115	57,5
BL	58	50	108	54
SE	39	53	92	46
MP	100	112	212	106
EK	93	44	137	68,5
JG	65	80	145	72,5
CA	42	40	82	41
BM	0	116	-	0

¹⁰ Para un adecuado tratamiento ético de los datos, los estudiantes firmaron un consentimiento informado.

ESTUDIANTE	DOC. A	DOC. B	TOTAL	MEDIA
MV	48	50	98	49
TOTAL	1177	1095	2272	-
MEDIA	73,56	68,44	71	71

Tabla 3. Extensión de los textos en número de palabras, en función del documento evaluado.

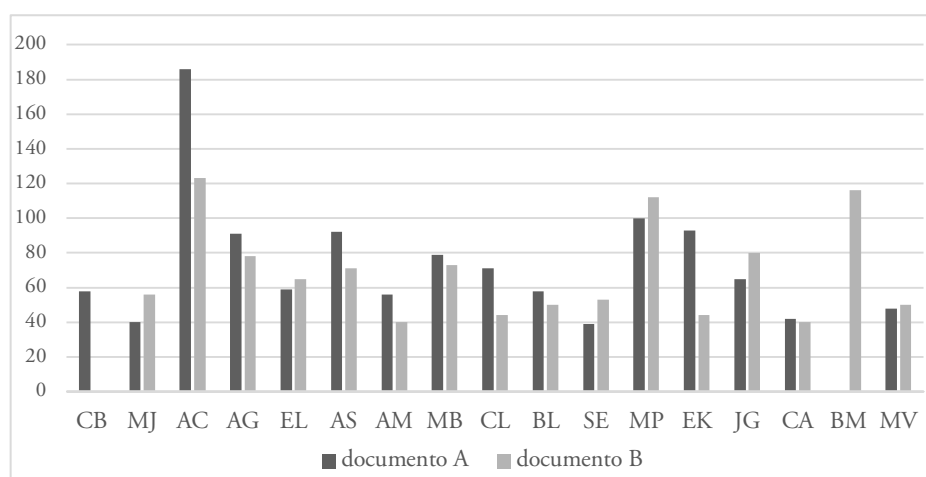


Figura 2. Extensión de los textos en número de palabras, en función del documento evaluado

El análisis de los datos se ha realizado con la ayuda del programa QDA (*Qualitative data Analysis*) Atlas-ti, mediante la técnica denominada “análisis de contenido”: “El análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (Krippendorff 1990: 28). Dicho de otro modo, el análisis de contenido es el método que nos ha permitido detectar categorías recurrentes en los textos de los evaluadores y etiquetarlas para poder interpretarlas posteriormente.

Concretamente, las preguntas de investigación que este trabajo se propone responder son las siguientes:

1. ¿Qué aspectos de las dos producciones orales comentan los evaluadores?
2. ¿Utilizan la guía propuesta por la profesora o se desmarcan de ella?
3. ¿A qué nivel (discursivo, textual, lingüístico...) corresponden los aspectos a los que se refieren? ¿Predomina alguno de esos niveles?
4. ¿Cómo caracterizan los discursos que evalúan?
5. ¿Qué grado de precisión presentan sus evaluaciones?
6. ¿Qué grado de reflexión alcanzan los evaluadores al realizar su análisis?

3. Análisis de los datos

Abordamos a continuación el análisis de los datos describiendo, en primer lugar, las características lingüísticas, textuales y pragmáticas de la producción A (§ 3.1), seguiremos con las 16 evaluaciones emitidas para esa producción (§ 3.2); describire-

mos luego el documento B (§ 3.3) y, por último, analizaremos las 16 intervenciones correspondientes a este documento (§ 3.4), siempre en relación con las distintas categorías que emergen de los textos.

3.1. La producción A

El monólogo se organiza en dos partes separadas por una pausa: reformulación del artículo y expresión de la opinión respecto del tema. Tiene una duración total de 2 min 50 s: 55 s la primera y 1 min 55 s la segunda. El número de palabras distintas utilizadas es de 95. Si eliminamos del cómputo las palabras gramaticales resulta un total de 51 unidades léxicas distintas, incluyendo algunas incorrecciones: **apprendissage*, *fil* (en lugar de *enfants*), *derrière* (en lugar de *dernier*), **habilité*, etc. La estudiante produce un discurso fluido –continuo–, con algunas repeticiones y pausas. Por lo que se refiere a la pronunciación, se observan realizaciones inadecuadas de consonantes fricativas ([ʒ] y [v]), así como la pronunciación de segmentos consonánticos en finales de palabra (*units*, *dans*, *ils*, *avis*, *mot*). En cuanto a la realización de vocales, se observan producciones incorrectas de nasales (*pense*, *gens*, *différents*) y bemozadas ([y] y [ə]).

Para desarrollar su argumentación, utiliza conectores de causa (*parce que*, **comme que*), de oposición (*mais*) y de concesión (*bien que*). Diversas expresiones le permiten introducir su opinión: *être d'accord*, *penser*, *trouver*, *à mon avis*. El discurso producido presenta distintos problemas gramaticales: confusión de modos y tiempos verbales, y utilización inadecuada de determinantes, contracciones, pronombres y adverbios; el registro es adecuado. El punto de vista que expone la estudiante es confuso, por lo que no alcanza el objetivo pragmático de la actividad. Se puede consultar la transliteración del discurso en el anexo 3.

3.2. Evaluación del documento A

La mayoría de los comentarios de los evaluadores se agrupan en dos macrocategorías: aspectos pragmático-textuales y aspectos lingüísticos, aunque también evalúan otros elementos que comentaremos a continuación.

En primer lugar, aunque poco frecuentes, hemos observado algunas apreciaciones globales a la producción evaluada; estas pueden ser positivas (“le texte est compréhensible et clair et il n’y a pas beaucoup d’erreurs” [MB])¹¹, o negativas (“Personnellement, je crois que c’est très simple” [AS]). Y, en segundo lugar, dos evaluadores mencionan la duración del monólogo, que consideran excesivamente breve.

3.2.1. Aspectos textuales y pragmáticos

La mitad de los evaluadores comentan aspectos relacionados con la estructura del monólogo. Aquellos que la valoran positivamente destacan la existencia de dos

¹¹ Cabe señalar que, en los fragmentos de texto que presentamos, hemos mantenido los errores lingüísticos (morfológicos, sintácticos, léxicos) cometidos.

partes

–síntesis del artículo y opinión personal– y, en algunos casos, argumentan sus afirmaciones: “Son discours est bien organisé: elle commence en resument le texte duquel elle parle et après elle introduit son opinion” (AC); “La structure du discours est bonne parce qu’elle a fait de la différence entre le résumé de l’article et le report de son opinion” (AG). Las valoraciones negativas aluden a la ausencia de conclusión (una de las tres partes indicadas en la consigna) y al uso limitado de conectores, que comentaremos más abajo.

En nueve de las evaluaciones se profundiza en el análisis de la primera parte de la producción, esto es, la reformulación del artículo. Excepto uno, todos los evaluadores valoran positivamente la realización de la primera parte y, en particular, el hecho de que no se hayan utilizado fragmentos literales del artículo, por ejemplo, “Elle a fait une bonne reformulation de l’article avec ses paroles” (BL). Por el contrario, un aspecto que se valora negativamente es la omisión de algunas de las informaciones contenidas en el *déclencheur*: “L’interlocuteur de l’enregistrement peut parler et reformuler le texte, mais elle le pourrait faire mieux, parce que elle ne parle pas de tout que le texte mentionne” (CB).

Recodemos que, por lo que se refiere a la segunda parte –la expresión de la opinión sobre el tema–, las consignas indicaban que los estudiantes debían desarrollar una argumentación clara en la que el punto de vista se expresase mediante elementos significativos y/o ejemplos pertinentes. Estos aspectos son comentados por nueve de los evaluadores. La mayoría de ellos consideran que, en el monólogo, la estudiante presenta su punto de vista de manera clara y sencilla, utilizando expresiones adecuadas para dar su opinión y con los “conectores” [sic]¹² adecuados. Sin embargo, también encontramos comentarios en sentido opuesto: la estudiante podría haber argumentado mejor su punto de vista y utilizar un mayor número de conectores. Finalmente, alguno de los evaluadores reproduce casi literalmente el contenido de la parrilla de evaluación: “elle a présenté son point de vue en mettant en évidence des éléments significatifs” (SE). Se observa, asimismo, que, para los evaluadores, el uso de los conectores es importante, en el sentido de que estos elementos permiten manifestar una determinada relación entre las ideas, por lo que valoran negativamente el uso limitado de estas formas: “Elle a utilisé des expressions que dissent son opinion, mais elle aurait pu poser plus des connecteurs pour poser de relation avec ses idées” (BL).

La coherencia del texto es otro de los elementos en los que los evaluadores focalizan su atención, aun sin utilizar siempre el término. En efecto, aluden a las relaciones de significado que se hacen patentes en el discurso mediante referencias tanto a la línea argumentativa como a la claridad del contenido informativo. Este último es

¹² Es probable que los estudiantes-evaluadores se refieran con el término “conector” a las expresiones utilizadas para introducir la opinión.

mayoritariamente valorado como positivo –“Les idées sont claires (et cohérentes), elle exprime ses idées très bien”–, aunque también hay valoraciones opuestas: “Ses idées ne sont pas très claires” (JC).

Hemos observado que no son pocos los evaluadores que se ciñen a las formulaciones contenidas en la parrilla (cf. anexo 2), por lo que podemos apuntar que en los textos analizados se observan marcas de polifonía. Por ejemplo, en el siguiente ejemplo, el evaluador incorpora a su texto segmentos idénticos a los de la guía: “L’interlocuteur de l’enregistrement a la capacité à dégager le thème et à reformuler le texte, si bien elle pourrait l’avoir fait mieux” (AC).

Por el contrario, en el siguiente ejemplo, aunque el estudiante se ciñe a los indicadores, produce un texto propio: “Son discours est bien organisé: elle commence en resument le texte duquel elle parle et après elle introduit son opinion, mais elle ne met pas en évidence les exemples pertinents” (AC). Vemos que los dos ejemplos anteriores evidencian que las valoraciones son poco precisas, por cuanto usan descriptores muy generales que no les son propios, y también coinciden en cuanto a su estructura semántica, esto es, una valoración positiva seguida de una proposición concesiva que restringe el alcance de esa valoración.

Por último, cabe señalar que seis de los estudiantes se refieren al registro, que todos evalúan positivamente: “un bon registre, un registre adéquat / approprié (à la situation)”.

3.2.2. Aspectos lingüísticos

En primer lugar, hemos observado que el plano fónico es el que más comentarios merece por parte de los evaluadores: catorce de los dieciséis intervienen al respecto. La fluidez es adecuada para algunos (*bonne, considérablement bonne*) e inadecuada para otros, valoración que justifican por la presencia de numerosas pausas, repeticiones y *tics de langage*. En cuanto a la pronunciación de segmentos vocálicos y consonánticos, la mayoría de los evaluadores la valoran negativamente: consideran que la pronunciación de la estudiante A es “perfectible, pas (très) bonne, pourrait être mieux, pas spécialement bonne”, utilizando siempre mecanismos de modalización atenuadores para suavizar el mensaje (Briz y Albelda, 2010). En el análisis del monólogo, algunos aluden a cuestiones concretas para justificar su apreciación: la pronunciación de [R] como alveolar y no como uvular, la pronunciación de sonidos consonánticos en final de palabra ([-s] o desinencias verbales) que pueden conducir a problemas en la identificación de los tiempos verbales, la pronunciación de vocales nasales y también la vocal [ə]; algún estudiante atribuye los problemas de pronunciación a la influencia del español. De nuevo, las valoraciones negativas se presentan en estructuras concesivas para suavizar la crítica: “aunque / a pesar de que... se entendía bien el texto / era fácil entender lo que decía”. Finalmente, solo un(a) estudiante-

evaluador(a) da una valoración positiva, aunque también matizada: “Parla couramment et prononce relativement bien” (SE).

En segundo lugar, la mitad de los evaluadores se refieren a la competencia gramatical. La mayoría valora positivamente la producción analizada: “les phrases sont pour la plupart grammaticalement correctes, bonnes structures syntaxiques, une grammaire (...) correcte, utilisation correcte de la syntaxis, variété de structures syntaxiques”. Solo dos evaluadores opinan que las estructuras son poco variadas; sus afirmaciones se presentan ya sea como valoración general ya sea como concesión a una valoración positiva: “Finalement, elle fa une utilisation correcte de la syntaxis, mais n'est pas très variée” (AS). Los comentarios se presentan siempre mediante valoraciones muy generales, no justificadas, excepto en el caso de AM que detalla: “L'utilisation de < meilleur > au lieu de < mieux > n'est pas correcte parce-que le premier est un adjectif, et la phrase < c'est ___ que/si > exige un adverbe comme < mieux >”.

En tercer lugar, la mitad de los estudiantes evalúan la competencia léxica, la mayoría positivamente, insistiendo más en la riqueza que en la corrección: “un lexique varié, elle a fait servir un bon ventail de mots dans le vocabulaire que correspond, le vocabulaire n'est pas mauvais”. También hemos observado valoraciones negativas sobre el uso del léxico, a menudo modalizadas: “pas très varié, un lexique correct mais un peu pauvre”. Concretamente, se valora negativamente la utilización de palabras provenientes del artículo. Coinciden todos los evaluadores en no aportar ejemplos, ni argumentos que justifiquen sus valoraciones.

3.3. El monólogo B

El texto producido por la estudiante B se organiza en tres partes: reformulación del artículo, expresión de la opinión y conclusión. Tiene una duración total de 4 min y 10 s, cuya primera parte es sensiblemente más larga que las demás; la duración correspondiente a cada una de las tres es la siguiente: 2 min 8 s, 46 s y 1 min 16 s. El número de palabras utilizadas es de 300. Si eliminamos del cómputo determinantes, preposiciones y pronombres, resulta un total de 78 unidades léxicas distintas.

La estudiante produce un discurso fluido, con algunas repeticiones y pausas. En cuanto a la pronunciación, la realización del sistema fonológico es globalmente correcta, con algunos errores no sistemáticos: pronunciación de finales de palabra (*dire, avoir, pas*), realización de la fricativa [ʒ] como oclusiva sonora (*levé*), falta de nasalización de [ô] (*sont*) y ultracorrección en la pronunciación de [u] que la estudiante realiza como la bemolizada [y] (*pour, sous, pourtant, tout*).

Para organizar su texto, utiliza diversos marcadores discursivos (*d'une partie... et pour l'autre, en plus, en conclusion*) y para desarrollar su argumentación conectores de causa (*car, sous le prétexte que*), consecuencia (*par conséquence*) y oposición (*pourtant, mais tout au contraire*). Introduce su opinión mediante el verbo *croire* y la expresión *à mon avis*. El discurso presenta algunos problemas gramaticales, por ejemplo, la

utilización inadecuada de determinantes, formas incorrectas de adjetivos posesivos, errores en el uso de las preposiciones, confusión del modo verbal, etc.; el registro es adecuado. Finalmente, el objetivo pragmático no se alcanza tampoco en este caso, ya que la opinión personal de la estudiante no queda clara.

3.4. Evaluación del documento B

Igual que hemos observado en la evaluación del documento A, dos macrocategorías se desprenden de los comentarios de los evaluadores: aspectos pragmático-textuales y lingüísticos. A pesar de no ser frecuentes, hemos identificado algunos comentarios que no pueden clasificarse en ninguna de las categorías mencionadas. Así, los evaluadores se refieren al estado de ánimo de la oradora (se le notan los nervios) y a su actitud respecto de la tarea (“Elle a fait un effort considérablement insuffisant” [CA]) y ofrecen una valoración general bastante negativa: “C’est un texte très simple” (AM); “sa maîtrise n’est pas trop bonne” (CL); “[l’enregistrement] pourrait être amélioré” (JC). Tres evaluadores se refieren explícitamente a la coherencia del discurso, tal vez inspirándose en uno de los ítems contenidos en la parrilla (“Capacité à marquer clairement les relations entre les idées”), aunque con valoraciones totalmente opuestas: “Argumente bien et expose des idées avec clarté” (SE) y “Ses idées ne sont pas très claires” (JC); “son argumentation et très pauvre” (EK).

3.4.1. Aspectos pragmático-textuales

Seis de los 16 evaluadores comentan aspectos relativos a la organización de la producción B. Excepto uno, todos valoran positivamente la estructura “correcta del discurso”: la división en partes es clara y estas están marcadas con conectores textuales. Sin embargo, las partes no son las mismas para todos, a pesar de que en las instrucciones se indicaba claramente que las producciones debían incluir tres partes: definición de la problemática, opinión personal sobre el tema y conclusión. Concretamente, AC se refiere a la reformulación del texto –asimilada a la delimitación del tema– y a la expresión de la opinión, mientras que BM distingue entre presentación del tema, presentación de ejemplos y expresión de la opinión. Ningún estudiante menciona la conclusión, también requerida como cierre de las producciones y una de las partes en las que se organiza el discurso. Finalmente, solo uno de los estudiantes considera que la organización textual es deficiente porque no se han utilizado párrafos [sic] en el texto y ello provoca dificultades de comprensión. Otro elemento negativo para uno de los estudiantes es el exceso de ejemplos.

La primera de esas tres partes, esto es, la delimitación de la problemática planteada por el artículo merece para los evaluadores una atención especial. Tres de ellos valoran positivamente que la estudiante haya reformulado el texto correctamente o bien *la capacité à dégager le thème et à reformuler le texte* (expresión extraída directamente de la parrilla de evaluación, como ya hemos apuntado en diversas ocasiones). Otros tres detectan problemas en esta primera parte de la producción, que consideran

demasiado larga y en la que se incluyen demasiadas palabras o frases extraídas literalmente del artículo periodístico.

3.4.2. Aspectos lingüísticos

Como en el caso del documento A, el plano fónico es el que más comentarios merece por parte de los evaluadores y casi todos ellos (15/16) lo mencionan en sus textos. La fluidez es evaluada negativamente, casi siempre precisando las causas: pausas numerosas, pausas injustificables en mitad de los enunciados, errores o nerviosismo. El hecho de buscar palabras del texto *déclencheur* mientras se produce el discurso también se menciona como origen de la falta de fluidez.

La gran mayoría de evaluadores consideran la pronunciación de la estudiante B globalmente buena: “prononciation bonne, bonne prononciation, pas mauvaise, meilleure”¹³, “assez bonne”. Solo una estudiante-evaluadora apoya su afirmación con dos ejemplos: la correcta pronunciación de la consonante uvular [R] y de la vocal [ə], con excepciones: “Sa prononciation est bonne. (...) Mais la voyelle *e* ([ə]), elle la prononce plutôt bien, moins quand elle dit *Je*” (JC). Paralelamente, el monólogo B también recibe valoraciones negativas en cuanto a la pronunciación: “pas bonne, pas trop bonne, pas spécialement bonnes”, aplicando de nuevo estrategias de modalización para mitigar la crítica. Entre los aspectos concretos que se mencionan, señalan la ausencia de *liaison* o los problemas de concordancia, donde pronunciación y gramática van de la mano.

Cabe señalar, también, que la coexistencia de una valoración globalmente positiva y la referencia a problemas concretos es recurrente en los textos analizados, estrategia discursiva que se materializa mediante el uso de conectores de concesión: “elle a une bonne prononciation même si elle n’a pas fait les liaisons” (BM); “si bien elle a une bonne prononciation en général, il y a des mots qui ne se comprennent pas” (AC). Aunque, en algún caso, es difícil determinar el sentido de la valoración: “Cette participante a une bonne prononciation néanmoins sa maîtrise n’est pas trop bonne” (CL). La tendencia observada es que los errores que se detectan parecen menos graves si no conllevan problemas de comprensión y que la valoración es negativa cuando no se consigue entender el contenido del discurso.

Finalmente, hemos encontrado tres menciones a aspectos suprasegmentales. Dos de los evaluadores aluden a la baja intensidad de la voz como origen de algunos problemas de comprensión: “La prononciation est assez bonne, bien que le ton de la voix soit basse, ce qui fait difficile la compréhension de certains mots” (MJ); “Son intonation est un peu baissée alors il y a quelques mots que sont difficiles de les comprendre” (BM). El tercero de estos evaluadores se limita a recuperar los ítems recoge-

¹³ Al evaluar la producción B, CA compara la pronunciación con la del monólogo A, que ha analizado previamente.

dos en la parrilla de criterios: “sa fluidité, rythme, intonation et prononciation n’ont pas été spécialement bonnes, mais on lui comprend bien” (MP).

Aunque la gramática no cuenta con tantos comentarios como la pronunciación, siete evaluadores se refieren a ella denominándola *syntaxe*, como en los criterios de evaluación proporcionados. El análisis arroja siete valoraciones positivas, muy generales (“les phrases sont syntaxiquement, correctes, structures syntaxiques variées et correctes, variété de structures syntaxiques”), en ocasiones atenuadas: “correctes syntaxiquement mais pas assez pour ce niveau requis” (CL); “une variété de structures syntaxiques, si bien il y a des incorrections” (MP). En dos casos se refieren a ejemplos concretos para justificar sus valoraciones: la conjugación de los verbos (AM) y el uso de los adjetivos posesivos (BM).

Por último, la mayoría de los evaluadores (13/16) se refieren al vocabulario (*vocabulaire* o *lexique*) en sus textos. Existen valoraciones globalmente positivas (*correcte, (très) riche et varié*), otras en las que la valoración positiva inicial se ve matizada por un elemento negativo concreto, i.e. la utilización de palabras directamente extraídas del artículo: “des phrases très justes, mais parce que la plupart d’entre eux ont été arrachés à partir du texte original” (MV); “Elle a utilisé beaucoup de lexique, malgré cela, la plupart c’était du texte donné” (MB), y otras parcialmente positivas (“un lexique correct mais un peu pauvre” [MP]).

También hay valoraciones claramente críticas y no atenuadas: “le lexique est (très) pauvre; toujours le même lexique; elle a besoin de pratiquer plus le lexique”. En otros casos, la crítica se atenúa: “elle n’utilise pas un vocabulaire très varié” e incluso se busca un elemento positivo que equilibre la balanza: “pas très varié, mais elle réalise ses erreurs et corrige la plupart d’entre elles instantanément”. En ningún caso se aportan ejemplos de términos usados correctamente o incorrectamente para justificar lo que se dice.

4. Discusión

El objetivo de la actividad didáctica propuesta a los estudiantes era fomentar en ellos la capacidad de análisis de la lengua y la capacidad de reflexión crítica respecto de la competencia de producción oral, en el nivel B1. En última instancia, se pretendía que en las muestras objeto de evaluación los estudiantes detectasen tanto logros como errores en este género de discurso concreto: los logros se pueden convertir en modelos para futuras producciones orales y los errores pueden dar lugar a nuevas ocasiones de aprendizaje.

Los comentarios de los evaluadores se pueden organizar en dos grandes bloques: aspectos pragmático-textuales y aspectos lingüísticos. En cuanto al primero, se abordan, principalmente, la estructura de la producción y su coherencia. En cuanto al segundo, los evaluadores adoptan la diferenciación por niveles clásica: del sonido a la frase, pasando por la palabra. El nivel fonético-fonológico es el que merece más co-

mentarios, probablemente debido al trabajo sistemático de la pronunciación llevado a cabo en la asignatura.

En la mayoría de los casos, la guía propuesta por la profesora constituye un elemento determinante para evaluar las dos producciones, lo que no es de extrañar –a falta de otros elementos de ayuda– e incluso podría ser valorado positivamente desde el punto de vista didáctico. Sin embargo, la guía adolece de problemas de diseño que no facilitan su uso ni su interiorización por parte de los evaluadores. En efecto, los supuestos criterios de evaluación son demasiado generales y no permiten que los alumnos puedan calibrar la calidad de las producciones que analizan. Si no se concretan los criterios mediante indicadores precisos, es difícil, casi imposible, que puedan decidir, por ejemplo, si el léxico utilizado es rico y variado o en qué medida el discurso es fluido. Por otra parte, la guía contiene ítems inadecuados para el género discursivo que habrán de producir; por ejemplo, las expresiones que indiquen capacidad de matizar opiniones o precisarlas serán más recurrentes en una interacción entre dos o más hablantes que en un monólogo como el que hemos trabajado.

El análisis de las evaluaciones de los estudiantes ha hecho aflorar diversas categorías que no estaban recogidas en la guía. Algunos de ellos han hecho mención de la facilidad o dificultad de comprensión de los discursos; este criterio es fundamental puesto que, desde el punto de vista comunicativo, el discurso que se produce tiene siempre un destinatario –el profesor, en este caso, u otra persona cualquiera– que necesita entender lo que se le dice para poder ser un participante activo en la comunicación. En esa comprensión incide asimismo la intensidad de la voz, aspecto que tampoco se contempla en la guía y que suele ser un problema frecuente en este tipo de actividades. La duración aproximada de los discursos orales –explicitada en las consignas– ha sido mencionada por unos pocos evaluadores, a pesar de no estar incluida en la guía; el hecho de no alcanzar los tres minutos previstos puede suponer la incapacidad del estudiante para producir discursos orales sostenidos, mientras que el hecho de superar el tiempo previsto puede traducir falta de capacidad de síntesis, discursos erráticos, etc. Finalmente, las estrategias de autorreparación son esenciales en los procesos de enseñanza / aprendizaje de las lenguas extranjeras puesto que permiten ver cómo los aprendices revisan sus hipótesis sobre la lengua meta (Chaudron, 1988).

Resulta sorprendente que las evaluaciones de las dos producciones no susciten casi nunca la unanimidad de las valoraciones: lo que unos estudiantes consideran correcto es valorado negativamente por otros, independientemente del aspecto pragmático-textual o lingüístico tratado. En general, resulta difícil determinar si la evaluación es globalmente positiva o negativa, debido, en particular, al hecho de que en sus textos abundan las estructuras concesivas que pueden aparecer para atenuar comentarios tanto positivos como negativos. Mediante esta estrategia, los evaluadores consiguen no tomar partido de forma clara respecto de las producciones de sus iguales y así no juegan un papel ni demasiado severo ni demasiado tolerante.

El análisis llevado a cabo revela en los participantes una “doble identidad”, una propia y otra contraída por la naturaleza de la actividad: la de estudiante, que se ve obligado a analizar unas producciones y a emitir un juicio sobre ellas y la de docente, a quien tradicionalmente se ha limitado la responsabilidad de evaluar. En tanto que estudiantes, llevan a cabo el trabajo con un grado de implicación variable, ciñéndose a menudo a las instrucciones dadas e intentando, como hemos apuntado más arriba, no ser demasiado duros. Además, focalizan su atención en la producción de otros y descuidan la propia, lo que da lugar a numerosos errores de normativa en sus escritos. Existe, pues, un doble nivel en los textos de los evaluadores que se corresponde con el fenómeno de bifocalización (Bange, 1992; Cañada *et al.* 2001): los aprendices tienden a focalizar su atención ya sea en la forma ya sea en el contenido de los discursos que producen. Por otra parte, en tanto que “docentes”, realizan funciones tales como valorar, criticar, plantear retos (“podría haberlo hecho mejor”, “siempre es mejorable”, etc.) a las que no están acostumbrados cuando solo asumen su identidad de estudiante.

En cuanto al diseño de la actividad, esto es, la participación individual en un fórum virtual fuera del aula, cabe preguntarse si se trata de la modalidad más adecuada para conseguir los objetivos didácticos perseguidos. Además de no invitar a justificar las evaluaciones emitidas, las indicaciones dadas por la profesora no aconsejaban reaccionar a las posibles aportaciones previas de otros estudiantes, de tal modo que no tuvo lugar ningún tipo de interacción entre aprendices, a pesar de que somos conscientes de que la interacción y el diálogo favorecen una reflexión más profunda. Escribir un texto para colgar en un fórum y que, además, no será evaluado, ha podido ser considerado una actividad insustancial al desarrollo de la asignatura. Quizás esta hipotética falta de implicación pueda contribuir a explicar la baja calidad de los textos redactados y alguna falta de atención al leer el enunciado de la tarea. En concreto, según se explicita en la consigna, la producción oral debía organizarse en tres partes –delimitación del tema del artículo, opinión personal y conclusión–, pero algunos estudiantes valoran positivamente la organización del monólogo A en dos partes –las dos primeras– sin que la ausencia de conclusión sea ni siquiera percibida. La guía de evaluación también debe incluir referencias expresas a la estructura del monólogo y a sus distintas partes.

5. Conclusiones

El trabajo que hemos llevado a cabo parte del aula para volver a ella. Hemos recogido datos de estudiantes de FLE de nivel B1 a partir de textos escritos en los que, mediante una actividad de evaluación entre pares, analizan producciones orales monológicas. Desde el punto de vista de la investigación, hemos querido contribuir a profundizar en los procesos cognitivos y metacognitivos a los que da lugar esta tarea. Desde el punto de vista didáctico, hemos querido ver el potencial de una actividad

como esta para que los estudiantes mejoren sus capacidades comunicativas en expresión oral.

Los resultados han puesto de manifiesto que las intervenciones de los alumnos abordan aspectos pragmático-textuales y lingüísticos de los discursos orales: comentan, sobre todo, su estructura y la relación del monólogo con el texto *déclencheur* en distintos niveles (fluidez, léxico, etc.); además, las categorías tradicionales “fonética”, “léxico” y “gramática” también ocupan una parte importante de sus reflexiones. Para llevar a cabo la actividad, parten de la parrilla de criterios facilitada por la profesora, aunque no parece que se la hayan apropiado. En efecto, incorporan a sus textos fragmentos exactos de la parrilla con valoraciones poco concretas, la mayoría de las veces, no justificadas. Su análisis se limita, pues, a describir una realidad que perciben “filtrada” por unos criterios que les son, hasta cierto punto, ajenos. Ello provoca que, de un modo hasta cierto punto arbitrario, evalúen las producciones de manera mitigada: siempre detectan aspectos positivos y negativos y, con mucha frecuencia, tanto los unos como los otros son atenuados en la dirección argumentativa opuesta. La guía de evaluación es en gran medida responsable de este comportamiento de los evaluadores: no incluye ejemplos, no les ofrece pistas para profundizar ni solicita ningún tipo de evidencias. Dicho de otro modo, una guía útil es aquella que determina indicadores de logro precisos que ayuden a los estudiantes a focalizar su atención en las características propias del género que se trabaja. Estas constataciones nos llevan a concluir que una guía con un diseño deficiente provoca que el potencial de este instrumento metacognitivo no se desarrolle. Y tampoco logra que la actividad de evaluación entre pares les haga mejorar su conocimiento de la lengua extranjera. Por lo tanto, son precisos un diseño mejorado de la actividad didáctica, una implementación en el aula con mayor orientación por parte de la docente y, finalmente, un entrenamiento continuado si se quiere que esta actividad de evaluación entre iguales contribuya a mejorar las futuras producciones de estudiantes de FLE –y, por extensión, de otras lenguas segundas o extranjeras– y les haga avanzar en el camino hacia la autonomía, en la línea de lo que afirman Wanner *et al.* (2018: 1032):

We argue that self and peer-assessment requires careful design and implementation for it to be an effective tool for formative assessment processes; and that the development of students’ capacities for giving feedback, and the continuous and timely involvement of the teacher, are central aspects for successful self and peer-assessment. The move to self and peer-assessment is not simple for teachers and students but is worthwhile and necessary for twenty-first century higher education.

Somos conscientes de algunas de las limitaciones de nuestra investigación: la muestra es reducida, los textos son breves y no tenemos información de los estudiantes que ayude a comprender el verdadero significado de algunos fragmentos de sus

textos. A partir de la investigación llevada a cabo, mejoraremos el diseño y la actividad y la implementaremos de nuevo en el aula, en función de lo comentado más arriba. Los textos de los nuevos evaluadores permitirán profundizar en los procesos de evaluación de la expresión oral entre iguales y ver si, además de mejorar su capacidad para evaluar, mejoran su nivel de competencia lingüística. Finalmente, sería interesante poder incorporar la perspectiva de los docentes y ver cómo abordan la evaluación de los mismos discursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANGE, Pierre (1992): «À propos de la communication et de l'apprentissage en L2, notamment dans ses formes institutionnelles». *AILE*, 1, 53-85.
- BLACK, Paul; Chris HARRISON; Clara LEE; Bethan MARSHALL y Dylan WILLIAM (2003): *Assessment for Learning- putting it into practice*. Maidenhead (U.K.), Open University Press.
- BRIZ, Antonio y Marta ALBELDA (2010): "Aspectos pragmáticos. Cortesía y atenuantes verbales en las dos orillas a través de muestras orales", in Milagros Aleza y José María Enguita (coords.), *La lengua española en América: normas y usos actuales*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- BROWN, Ann L.; John. D. BRANSFORD; Roberta A. FERRARA y Joseph C. CAMPIONE (1983): «Learning, remembering and understanding», in Paul H. Mussen (ed.), *Handbook of child psychology*. Nueva York, Wiley & Sons, vol. 3.
- BROWN, Sally y Ruth PICKFORD (2006): *Assessing Skills and Practice*. Londres, Routledge.
- CAÑADA, Maria Dolors; Montse CAÑADA; María Luisa MAYAYO y Llúcia MOLINOS (2001): «Incidence du type de tâche sur le degré de réflexion métalinguistique et métadiscursive chez des apprenants adultes de français et d'italien (langues étrangères)», in Luc Collès, Jean-Louis Dufays, Geneviève Fabry y Costantino Maeder (dir.): *Didactique des langues romanes : le développement des compétences chez l'apprenant*. Bruselas, De Boeck-Duculot, 193-204.
- CHAUDRON, Craig (1988): *Second language classrooms: Research on teaching and learning*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CONSEJO de EUROPA (2001): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid, Anaya.
- FRAILE, Antonio; Víctor LÓPEZ-PASTOR; Javier CASTEJÓN y Rosario ROMERO (2013): «La evaluación formativa en docencia universitaria y el rendimiento académico del alumnado». *Aula Abierta*, 41 (2), 23-34.
- GÓMEZ RUÍZ, Miguel Ángel y Victoria QUESADA SERRA (2017): «Coevaluación o evaluación compartida en el contexto universitario: la percepción del alumnado de primer curso». *Revista Iberoamericana de Evaluación Educativa*, 10 (2), 9-30.

- HAMODI, Carolina; Víctor Manuel LÓPEZ y Ana Teresa LÓPEZ (2015): «Medios, técnicas e instrumentos de evaluación formativa y compartida del aprendizaje en educación superior». *Perfiles Educativos*, XXXVII (147), 146-161.
- HOLEC, Henri (1979): *Autonomie et apprentissage des langues étrangères*. París, Hatier.
- KRIPPENDORFF, Klaus (1990): *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Barcelona, Paidós.
- LANTOLF, James. P. (2002): «El aprendizaje de una segunda lengua como comunicación: una perspectiva sociocultural», in María Sagrario Salaberri (ed.), *La lengua, vehículo cultural multidisciplinar*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (col. Aulas de verano), 83-93.
- LÓPEZ-PASTOR, Víctor y Álvaro SICILIA-CAMACHO (2017): «Formative and shared assessment in higher education. Lessons learned and challenges for the future». *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 42 (1), 77-97.
- LUSSIER, Denise (1992): *Évaluer les apprentissages dans une approche communicative*, París, Hachette Autoformation.
- MULDER, Raoul; Chi BAIK; Ryan NAYLOR y Jon PEARCE (2014): «How does student peer review influence perceptions, engagement and academic outcomes? A case study». *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 39 (6), 657-677.
- MARTÍN PERIS, Ernesto (1999): «L'educació per a l'autonomia: ¿Un nou paradigma docent?». *Articles*, 18, 7-25
- MARTÍN PERIS, Ernesto [dir.]; Encarna ATIENZA; Vicenta GONZÁLEZ; Carmen LÓPEZ-FERRERO y Sergi TORNER (2008): *Diccionario de términos clave de ELE*. Madrid, SGEL. [Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/diccionario_ele/default.htm; 10/10/2018].
- O'MALLEY, J. Michael y Anna Uhl CHAMOT (1990): *Learning Strategies in Second Language Acquisition*. Londres, Cambridge University Press.
- OXFORD, Rebecca L. (1990): *Language Learning Strategies: What Every Teacher should Know*. Nueva York, Newbury House.
- REINHOLZ, Daniel (2016): «The assessment cycle: a model for learning through peer Assessment». *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 41 (2), 301-315.
- SADLER, D. Royce (1989): «Formative Assessment and the Design of Instructional Systems». *Instructional Science* 18 (2), 119-144.
- SANMARTÍ, Neus (2007): *10 ideas clave: evaluar para aprender*. Madrid, Graó.
- SINCLAIR, Barbara (2000): «Learner Autonomy: The Next Phase?», in Barbara Sinclair et al. (eds.), *Learner Autonomy: Future Directions*. Londres, Longman, 4-14.
- SINCLAIR, Barbara, Ian MCGRATH y Terry LAMB [eds.] (2000): *Learner Autonomy, Teacher Autonomy: Future Directions*. Londres, Longman.
- SWALES, John. (1996): «Occluded Genres in the Academy: The Case of the Submission Letter», in Eija Ventola y Anna Mauranen (eds.), *Academic Writing: Intercultural and textual issues*. Amsterdam, John Benjamins, 45-58.

- ZABALA, Antonio (1999): *Enfocament globalitzador i pensament complex*. Barcelona, Graó.
- ZARAGOZA, Javier; Juan Carlos LUIS-PASCUAL y Juan Carlos MANRIQUE (2008): «Experiencias de innovación en docencia universitaria: resultados de la aplicación de sistemas de evaluación formativa». *Red-U. Revista de Docencia Universitaria*, 4. [Disponible en: <http://red-u.net/redu/files/journals/1/articles/111/public/111-97-2-PB.pdf>; 7/07/2018].
- WANNER, Thomas y Edward PALMER (2018): «Formative self-and peer assessment for improved student learning: the crucial factors of design, teacher participation and feedback». *Assessment & Evaluation in Higher Education* 43 (7), 1032-1047. <https://doi.org/10.1080/02602938.2018.1427698>; 4 de noviembre de 2018.
- WENDEN, Anita (1983): «Literature Review: The Process of Intervention». *Language Learning*, 33 (1), 103-121.
- WENDEN, Anita (1991): *Learner Strategies for Learner Autonomy*. Cambridge, Prentice Hall.

ANEXOS

ANEXO 1¹⁴

DOCUMENT RÉSERVÉ AUX EXAMINATEURS

Le candidat peut prendre connaissance de ce document.
LES EXAMINATEURS SONT NÉANMOINS LES SEULES PERSONNES HABILITÉES À LE REMPLIR.

GRILLE D'ÉVALUATION DE LA PRODUCTION ORALE B1

1 ENTRETIEN DIRIGÉ 2 à 3 minutes

Peut parler de soi avec une certaine assurance en donnant informations, raisons et explications relatives à ses centres d'intérêt, projets et actions.	0	0,5	1	1,5	2
Peut aborder sans préparation un échange sur un sujet familier avec une certaine assurance.	0	0,5	1		

2 EXERCICE EN INTERACTION 3 à 4 minutes

Peut faire face sans préparation à des situations même un peu inhabituelles de la vie courante (respect de la situation et des codes sociolinguistiques).	0	0,5	1		
Peut adapter les actes de parole à la situation.	0	0,5	1	1,5	2
Peut répondre aux sollicitations de l'interlocuteur (vérifier et confirmer des informations, commenter le point de vue d'autrui, etc.).	0	0,5	1	1,5	2

3 EXPRESSION D'UN POINT DE VUE 5 à 7 minutes

Peut présenter d'une manière simple et directe le sujet à développer.	0	0,5	1			
Peut présenter et expliquer avec assez de précision les points principaux d'une réflexion personnelle.	0	0,5	1	1,5	2	2,5
Peut relier une série d'éléments en un discours assez clair pour être suivi sans difficulté la plupart du temps.	0	0,5	1	1,5		

POUR L'ENSEMBLE DES 3 PARTIES DE L'ÉPREUVE

Lexique (étendue et maîtrise) Possède un vocabulaire suffisant pour s'exprimer sur des sujets courants, si nécessaire à l'aide de périphrases; des erreurs sérieuses se produisent encore quand il s'agit d'exprimer une pensée plus complexe.	0	0,5	1	1,5	2	2,5	3	3,5	4		
Morphosyntaxe Maîtrise bien la structure de la phrase simple et les phrases complexes les plus courantes. Fait preuve d'un bon contrôle malgré de nettes influences de la langue maternelle.	0	0,5	1	1,5	2	2,5	3	3,5	4	4,5	5
Maîtrise du système phonologique Peut s'exprimer sans aide malgré quelques problèmes de formulation et des pauses occasionnelles. La prononciation est claire et intelligible malgré des erreurs ponctuelles.	0	0,5	1	1,5	2	2,5	3				

NOM DE L'EXAMINATEUR 1 :

NOM DE L'EXAMINATEUR 2 :

NOM DU CANDIDAT :

Note : / 25

CODE CANDIDAT : -

Après évaluation du candidat, cette grille doit être rattachée à la copie DELF B1.



DELF B1

ANEXO 2

Idioma 5-6 (FR) - Examen d'expression orale

¹⁴ <https://www.delf-dalf.es/criterios-de-evaluacion/criterios-de-evaluacion>

Nature de l'épreuve : présentation et défense d'un point de vue à partir d'un court document déclencheur.

Le retour en grâce des écoles non mixtes

Lorsqu'elles ont entendu parler du retour des écoles non mixtes, une partie des féministes américaines ont poussé haut les cris. « Un pas de géant en arrière » a protesté la présidente de l'organisation nationale des femmes. Mais d'autres ont estimé que c'était une initiative salutaire pour les filles, le fait d'être entre elles les rendant plus conquérantes.

L'administration républicaine a levé l'obligation de mixité dans le public, inscrite dans la loi en 1972, dans la foulée du combat contre la ségrégation raciale. C'est ainsi que les écoles non mixtes ont pris leur essor aux Etats-Unis avec des alliés aussi variés que des républicains conservateurs, des néoféministes et des chercheurs progressistes. La recherche pédagogique a révélé que garçons et filles réussissaient différemment. Les scientifiques ont fait état de nettes différences d'apprentissage. Il s'agit donc de capitaliser ces différences.

Corines LESNES, d'après *Le Monde*, 8 janvier 2003

Votre production doit inclure 3 parties :

- 1) Définition de la problématique soulevée par l'article.
- 2) Votre opinion sur le sujet, en développant une argumentation claire.
- 3) Une courte conclusion.

Les critères d'évaluation sont les suivants :

▪ Capacité à dégager le thème et à reformuler le texte déclencheur ;	
▪ Capacité à présenter son point de vue en mettant en évidence les éléments significatifs et/ou des exemples pertinents ;	
▪ Capacité à marquer clairement les relations entre les idées ;	
▪ Capacité à nuancer ses opinions et à apporter des précisions ;	
▪ Capacité à s'exprimer avec aisance et spontanéité :	
▪ Fluidité	
▪ Rythme et intonation	
▪ Prononciation	
▪ Maîtrise des outils linguistiques :	
▪ Utilisation du registre adéquat	
▪ Utilisation d'un lexique riche et varié	
▪ Utilisation correcte et variée de structures syntaxiques	

ANEXO 3

Audio A (2'06")

Cet article s'agit de les écoles no mixtes, il y a des gens qui pensent que c'est beaucoup meilleur si les filles et les garçons vont a la même école parce que il était una façon de

combattre la ségrégation raciale et d'estimuler la relation entre eux aussi. Mais à les Etats Units il y a beaucoup de gens comme de les féministes ou des chercheurs progressistes qui ne sont pas d'accord avec ça parce que les garçons et les filles ont différents habilité d'apprendissage.

Je suis d'accord avec la mixetée dans l'école, je pense que beau que les garçons et les filles se mélangent dans l'école. Ils ont avoir une personnalité forte et ils dont être sûrs d'ils-mêmes. À mon avis, bien que je suis d'accord avec la mixité dans l'école, je trouve que comme que les parents sont les vrais responsables de l'apprendissage de leur fils ils peuvent choisir si leur fils se mélanger o non dans l'école. Je pense que que, enfin, que que les parent ils ont ils ont les derrière mot.

ANEXO 4

Audio B (3'16")

Il s'agit d'un texte qui parle des écoles non mixtes c'est XXX a causé différents réactions de la société. D'un partie il y a des gens pour la mixité des écoles et pour l'autre il y a des gens qui sont contre la mixité. Entre les gens qui sont pour la non-mixité des écoles il y a des féministes américains et pour l'autre partie il y a le président de l'org de l'organisation nationale des femmes qui pense que avoir d'écoles non mixtes c'est un pas de géant en arrière. Les gens qui sont pour la non-mixité pensent que c'est bon pour les filles d'avoir une école une école sans des garçons parce qu'elles croient que par conséquence ils auront plus de succès. Il faut dire que une loi sortie en 1992 a levé l'obligation de mixité dans les écoles sous le prétexte que il faut lutter contre la ségrégation raciale. Pourtant ceux qui sont contre la mixité n'ont pas changé le opinion, entre ces gens il y a des républicains conservateurs, des néo-féministes et des chercheurs progressistes. En plus, la recherche pédagogique a démontré que les filles et les garçons obtiennent plus de succès dans ses études si ils vont en différents écoles. À mon avis, je crois que avoir d'écoles non mixtes c'est pas un problème, mais tout au contraire je crois que c'est bon que nous pouvons choisir l'école la meilleure école pour notes filles. Pourtant, je je préfère les écoles non mixtes car je crois que c'est meilleur pour les enfants qu'ils puissent connaître autre gens d'autre genre et je crois que c'est la vie. Et en conclusion, je voudrais dire que nous sommes dans un pays démocratique et nous avons de la liberté de choisir notes décisions notes propres décisions et en plus il faut respecter les décisions des autres.

Antoine Emaz : le lyrisme de la sobriété

Irati FERNÁNDEZ ERQUICIA

Universidad del País Vasco

fernandezirati@gmail.com

Resumen

Entre los poetas franceses contemporáneos que desean recuperar algunos valores líricos de la poesía adaptándolos a las exigencias contemporáneas, este artículo pretende acercarse a la figura de Antoine Emaz, un poeta que no se considera lírico a priori, pero que desea mantener una cierta emoción o tensión en el poema. A través de este artículo, estudiaremos los diferentes procedimientos poéticos que Emaz pone en marcha, como el rechazo de la enunciación en primera persona, la presencia de lo cotidiano, o su obstinación por preservar la emoción en el poema, a través de los cuales, consigue explorar lo que podríamos calificar de lirismo de la sobriedad.

Palabras clave: Lirismo. Poesía contemporánea. Antoine Emaz. Emoción. Primera persona. Sobriedad.

Abstract

Among the French contemporary poets that want to get back some lyric values of poetry adapting them to contemporary requirements, this article aims to approach the figure of Antoine Emaz. This poet doesn't consider himself as a lyric poet a priori, but he wants to maintain some emotion or tension in his poems. With this paper, we will study different poetic methods used by Antoine Emaz, as the refusal of the expression in first person, the presence of everyday life, or his persistence to preserve emotion in poetry. Following these procedures, he reaches the exploration of what we could consider as a lyricism of sobriety.

Key words: Lyricism. Contemporary poetry. Antoine Emaz. Emotion. First person. Sobriety.

Résumé

Parmi les poètes français contemporains qui souhaitent récupérer quelques valeurs lyriques de la poésie en les adaptant aux exigences contemporaines, cet article tente de réaliser une approche de la figure d'Antoine Emaz, un poète qui ne se considère pas lyrique a priori, mais qui souhaite maintenir une certaine émotion ou tension dans le poème. À travers cet article, nous étudierons les divers procédés poétiques qu'Emaz met en place, comme le refus de la première personne énonciatrice, la présence du quotidien, ou son obstination pour pré-

* Artículo recibido el 26/06/2017, evaluado el 7/01/2018, aceptado el 3/01/2019.

server l'émotion dans le poème, à travers lesquels il parvient à explorer ce que nous pourrions qualifier de lyrisme de la sobriété.

Mots clé : Lyrisme. Poésie contemporaine. Antoine Emaz. Émotion. Première personne. Sobriété.

0. Introduction

Dans le paysage poétique français contemporain, quelques poètes témoignent d'une volonté de réactualiser certaines valeurs poétiques lyriques, tout en demeurant éloignés des poncifs jadis associés à la poésie lyrique traditionnelle. Parmi ces poètes, nous pourrions citer des figures comme celle de Jean-Michel Maulpoix (1952), avec des recueils poétiques comme *Portraits d'un éphémère* (1990), *L'écrivain imaginaire* (1994), *Domaine public* (1998), *Pas sur la neige* (2004), ou *Le voyageur à son retour* (2016a), et des essais comme *La poésie malgré tout* (1995), *Le poète perplexe* (2002), *Pour un lyrisme critique* (2009), ou *La poésie a mauvais genre* (2016b) entre autres, avec lesquels il a contribué à théoriser sur ce qu'il qualifie de « Nouveau Lyrisme » et de « Lyrisme Critique » ; Yves Leclair (1954), avec des recueils tels que *L'or du commun* (1993), *Manuel de contemplation en montagne* (2005), *Bâtons de randonnées* (2007), *Orient intime* (2010), *Cours s'il pleut* (2014a) ou *Voie de disparition* (2014b) ; James Sacré (1939), avec des recueils comme *Si peu de terre, tout* (2000), *Un paradis de poussières* (2007), *America solitudes* (2010), ou *Donne-moi ton enfance* (2013a), et des essais comme *Parler avec le poème* (2013b) ; ou Guy Goffette (1947), qui a écrit des recueils tels que *Le pêcheur d'eau* (1995), *Un manteau de fortune* (2001), *L'adieu aux lisières* (2007), ou *Tombeau du Capricorne* (2009).

Malgré la réticence de tous ces poètes contemporains à se rassembler sous la dénomination de « nouveaux lyriques », nous pourrions affirmer qu'ils partagent tous une volonté similaire d'explorer ce « Nouveau Lyrisme », c'est-à-dire de s'approcher de valeurs lyriques comme la présence du sujet poétique énonciateur dans le poème, la musicalité et la capacité expressive du langage, sans tomber dans les excès du lyrisme poétique traditionnel.

En rapport avec cette nouvelle exploration du lyrisme contemporain, Antoine Emaz (1955), avec des recueils tels que *Ras* (2001), *K.O.* (2004), *De l'air* (2006), *Caisse claire* (2007), *Cambouis* (2009), *De Peu* (2014), ou *Limite* (2016b), constitue un candidat très intéressant pour notre étude, dans la mesure où il souhaite atteindre une certaine émotion poétique, mais qui soit détachée de l'énonciation du sujet poétique en première personne au sein du poème et qui sache demeurer dans une attitude caractérisée essentiellement par la sobriété. De cette manière, Emaz parvient à découvrir une nouvelle voie d'accès au lyrisme, en l'adaptant aux exigences marquées par le contexte poétique contemporain. Le lyrisme d'Antoine Emaz ne dit ni « moi »

ni « je », mais inscrit le sujet poétique autrement dans le poème, ce qui lui permet d'explorer certains traits lyriques de la poésie, tout en demeurant dans une position qui refuse l'étiquette de poète lyrique. C'est ce que nous constatons dans cet extrait du recueil *Cambouis* (Emaz, 2009), où Emaz se considère un poète fait de plusieurs tendances, et d'aucune d'entre elles en même temps :

Je ne suis ni objectiviste, ni lyrique, ni minimaliste... Je ne sais pas trop où « je » suis, peut-être à travers ou entre. J'entends très bien que tel ou tel privilégie telle ou telle part de mon travail, mais moi, je suis toutes les parts à la fois. Et cela n'a rien à voir avec du dilettantisme. Je suis vraiment là où je ne peux qu'être : où je suis (Emaz, 2009 : 68).

Dans ce même recueil, Emaz avoue qu'il n'est pas un poète essentiellement ou profondément lyrique, et reconnaît qu'il est marqué par une tendance qui cherche plutôt à rompre qu'à rejoindre : « Je ne sais pas d'où j'écris, en fait. Et c'est bien pour ça que je ne suis pas foncièrement lyrique : un chant se construit, se poursuit... Chez moi, rien de ce genre : un tas de miettes. J'arrange, j'ordonne un peu, après, ce qui est venu » (Emaz 2009 : 84).

Malgré sa réserve à être considéré un poète lyrique, Emaz avoue que l'acte poétique a besoin d'une certaine émotion ou d'une sorte de tension, qui soit capable de remplacer la présence du « moi » dans le poème et qui permette au poète d'aller à la rencontre d'autrui. Curieusement, cette émotion ou cette tension évoquées par Emaz, des notions que nous étudierons lors de cet article, lui permettent finalement de mettre en place une réinterprétation du « moi », qui figure dans ses poèmes en contournant l'emploi de la première personne, et qui donne lieu à une sorte d'énergie poétique que nous pourrions interpréter comme un lyrisme sobre. Du point de vue formel, cette sobriété est représentée à travers un langage simple et qui vise le dépouillement, et, en ce qui concerne l'aspect thématique des poèmes d'Antoine Emaz, ils se rapprochent de cette sobriété grâce principalement à une persistante présence du quotidien en eux.

Néanmoins, il ne faudrait pas confondre ce lyrisme de la sobriété avec une poésie froide et cérébrale qui conduit à la simple expérimentation ou même à l'assèchement poétique. Ce que nous voudrions montrer à travers cet article, c'est que malgré l'absence de la première personne énonciatrice du « moi » poétique et, malgré la volonté de demeurer aux côtés d'un lyrisme sobre, Antoine Emaz ne renonce pas pour autant à l'émotion en poésie. Cette émotion se manifeste à travers le maintien d'une certaine tension dans le poème, que le poète revendique comme indispensable pour que l'acte poétique puisse réussir.

Pour illustrer l'existence de ce lyrisme de la sobriété dans la poésie d'Antoine Emaz, nous commencerons avec un bref parcours par les principales étapes poétiques qui ont conduit la poésie française actuelle à explorer cette nouvelle voie lyrique qui

semble s'adapter au paysage poétique contemporain, et nous tenterons de déterminer quelle est la place occupée par Antoine Emaz au sein de ce paysage poétique actuel. Ensuite, nous étudierons les principaux aspects de l'œuvre poétique d'Antoine Emaz qui nous permettront d'identifier ce lyrisme sobre, dépourvu de l'énonciation du « moi » poétique en première personne et qui demeure à l'écoute du quotidien, mais qui permet en même temps de maintenir une certaine émotion dans le poème. Nous finirons avec une conclusion qui tentera de démontrer que ce lyrisme dépourvu de l'énonciation en première personne, ce lyrisme qui se débat entre la sobriété et l'émotion, est le seul lyrisme possible dans l'œuvre d'Antoine Emaz, et celui qui caractérise le mieux son faire poétique.

1. Antoine Emaz et la poésie contemporaine

Avant d'entrer dans l'étude de l'œuvre poétique d'Antoine Emaz, il serait intéressant de réaliser une petite approche de la situation du paysage poétique contemporain français, ce qui nous permettra de mieux situer la place occupée par le poète que nous nous disposons à étudier dans le domaine poétique actuel.

Tout d'abord, il faut dire que le panorama poétique contemporain français se caractérise par une absence d'écoles ou de groupes poétiques proprement dits, et les poètes refusent d'être classés dans des courants déterminés, préférant plutôt demeurer dans une position que nous pourrions qualifier d'hétéroclite ou d'hybride, éloignée des étiquettes et des classements. Ce manque d'écoles ou de courants poétiques qui caractérise la poésie contemporaine, est mis en relief par le poète et essayiste Jean-Michel Espitallier dans son essai *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*, dans lequel il avoue que cette disparition « de grandes écoles » poétiques, provoque en même temps une remise en question de ce qu'est la poésie elle-même :

Plus de grandes écoles mais des courants, des flux, des zones d'influence, des gestes, des matériaux. Plus d'œuvres phares à vertus canoniques mais une polyphonie de formes, de voix, d'ateliers, en mouvements satellitaires autour de centres absents. [...] À se demander si le terme même de « poésie » convient toujours. La question « est-ce encore (ou déjà) de la poésie ? » induit toujours sa question corollaire : « Qu'est-ce que la poésie ? » On n'en sort pas ! (Espitallier, 2014 : 55).

Le poète et essayiste Jean-Luc Maxence souligne lui aussi cette tendance qui semble marquer la poésie contemporaine, et qui la dirige vers un panorama qu'il qualifie d'« hybride ». Dans cet extrait de son essai *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine*, l'écrivain affirme que les catégories précédemment utilisées pour classer les diverses tendances poétiques ne sont plus valables aujourd'hui, où nous nous trouvons dans une époque marquée par ce que Maxence lui-même appelle « des approches multiples » :

Si la poésie française, à l'aurore de ce XXIème siècle troublé, ne saurait être présentée, analysée, évaluée, textes à l'appui selon les mêmes critères et les mêmes procédés que la création des trois siècles précédents, il est évident qu'on ne saurait occulter, aujourd'hui, l'importance croissante des sites, des blogs, des myriades de poèmes lancés « en ligne », en direct, sur la Toile magique du virtuel en métamorphose. [...] Alors, vraiment, il devient évident que les balises pour classer et comprendre ne sont plus les mêmes, et les points de repères non plus. [...] Toutes les tendances ont comme « implosé », s'interpénétrant les unes les autres, jusqu'à l'instauration de l'hybride comme principe. Certes, les courants aisément repérables du romantisme, du symbolisme, du dadaïsme, du surréalisme, [...] du réalisme, [...] du lettrisme, de la poésie blanche, [...] gardent en 2014 encore une influence plurielle et profonde. Mais, par-delà ces tentations de classement, [...] des approches multiples de la poésie française s'imposent (Maxence, 2014 : 12-14).

Cette absence de volonté de regroupement de la part des auteurs actuels eux-mêmes, représente donc une caractéristique indéniable du paysage poétique contemporain qui, pourtant, n'implique pas que nous ne puissions pas repérer certaines inclinations ou propensions dans l'œuvre des poètes qui en font partie. Par exemple, après les tendances formalistes et expérimentales développées à partir des années 1960 notamment, la poésie française a connu le renouveau d'une poésie plus proche du lyrisme et elle a proclamé la réintégration du sujet poétique dans le poème.

Les années 1960-1970 ont été marquées par le développement des sciences humaines et du structuralisme, par les recherches littéraires et les avant-gardes. C'est l'ère de la subversion poétique où l'attention se concentre sur l'écriture, et le travail de la langue devient l'objet même de la poésie. L'acte poétique est conçu comme un acte révolutionnaire, et cette conception poétique a été accompagnée par le climat d'agitation politique et idéologique provoqué par les événements de mai 68. Les principaux mouvements de cette décennie ont été l'OULIPO, fondé par Raymond Queneau et François Le Lionnais, qui s'est servi de formules à contraintes pour créer de la poésie ; la poésie sonore, avec Bernard Heidsieck et Henri Chopin notamment, qui a cherché à exploiter les ressources sonores et orales du poème ; la « modernité négative » d'Emmanuel Hocquard, qui a donné lieu au surgissement d'une poésie qui a reçu les qualificatifs de « littéralisme », « poésie blanche », « poésie grammaticale » ou « poésie minimaliste », et qui a comme but d'accomplir un processus d'élimination et d'assèchement de ce que la sentimentalité, l'expressivité et les effets de style ont d'excessif, en poussant la poésie jusqu'aux limites de l'illisibilité. Également, des revues littéraires comme *Tel Quel*, *TXT* ou *Change* notamment, ont contribué à développer ce côté expérimental et subversif de la poésie, qui a probablement atteint son

point culminant avec le *Mécrivit* de Denis Roche, dans lequel il a affirmé que « la poésie est inadmissible. D'ailleurs, elle n'existe pas » (Roche, 1972). Avec cette affirmation qui est devenue célèbre en tant que représentante de la modernité négative, la poésie a entamé le procès contre elle-même. C'est ce que le poète et essayiste Jean-Claude Pinson explique dans cet extrait de son essai *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine* :

Cette critique radicale de l'idéologie poétique héritée du romantisme trouvera son aboutissement quelques années plus tard, lorsque Denis Roche publiera *Le Mécrivit* (1972). Au terme d'une joyeuse entreprise de sabotage systématique où il s'était employé à dénaturer jusqu'au bout tous les procédés poétiques, l'auteur, en même temps qu'il annonçait solennellement sa décision (décision à laquelle il se tiendra) de renoncer définitivement à écrire de la poésie, décrétait celle-ci « inadmissible », sous les applaudissements de Philippe Sollers (Pinson, 1995 : 33).

Cette vague formaliste qui s'est développée dans les années 1960-1970 en France, et qui a prôné l'expérimentation du langage, en privilégiant ce que la critique Christine Andreucci, dans son article « La poésie française contemporaine : enjeux et pratiques », appelle « une poésie du signifiant », s'est positionnée « contre la prééminence de l'inspiration et du lyrisme » :

[...] dégagé de « l'universel reportage » la poésie est avant tout épiphanie verbale, travail de la forme et calcul des effets, contre la prééminence de l'inspiration et du lyrisme c'est-à-dire de l'expression du moi. Se développe ainsi une poésie du signifiant, qui récuse la référence au monde extérieur à celui de la langue (Andreucci, 2004 : 29).

Pour illustrer cette tendance anti-lyrique de la poésie française des années 1960-70, nous pourrions faire allusion aux propos d'Emmanuel Hocquard, l'un des principaux promoteurs du littéralisme dans les années 1970, un mouvement qui repousse toute valeur lyrique de la poésie. Nous citerons cet extrait de son recueil *Conditions de lumière*, dans lequel il nie l'existence de tout sujet d'énonciation poétique, en affirmant qu'il ne croit qu'en l'existence d'un sujet grammatical dans le poème : « On ne parle jamais de soi Il n'y a jamais eu de sujet d'énonciation Il n'y a de sujet que grammatical Il n'y a pas de commencement Il n'y a pas de formulation première Il n'y a que recueillir Dans une coupe en verre » (Hocquard 2007 : 182).

Face à cet assèchement que les tendances les plus expérimentales et formalistes des années 60 et 70 avaient provoqué, d'autres poètes ont entamé une voie de récupération de certaines valeurs et notions poétiques jadis associées à des tendances plus lyriques. Cette démarche que la poésie contemporaine d'après les années 80 semble

avoir suivie en s'approchant de tendances plus lyriques, est très bien résumée par le poète et essayiste Jean-Luc Maxence qui affirme ceci :

Aux antipodes de la « poésie blanche » d'André du Bouchet [...] et de Jacques Dupin, très éloigné aussi des années 1970 et de ses courants de contre-culture, oubliant les modèles de Tel Quel et du « nouveau roman », mais aussi les revues Change, TXT fondée en 1969 par Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz ainsi que Chorus de Frank Venaille, sans négliger la pratique de l'Oulipo par Jacques Roubaud et son entourage, il faut saluer un certain lyrisme revenu, au tournant du siècle, occuper une place de choix. [...] Ils semblent nombreux les poètes qui refusent aujourd'hui d'être de simples bricoleurs de syllabes obscures, des archéologues des bons écarts et des justes intervalles, des adorateurs de cette formule iconoclaste de Denis Roche : « La poésie est inadmissible ». [...] On voit une protestation des poètes de ce début du siècle contre l'obscur pour l'obscur (Maxence 2014 : 31-42).

Ainsi, les années 1980 ont été marquées par le retour de certains poètes à des voies lyriques. Ces poètes, lassés des voies expérimentales de la poésie qui l'ont poussée, à leur avis, à des procédés d'assèchement et à des pratiques poétiques qu'ils ont souvent qualifiées comme étant froides et de « laboratoire », ont tenté de créer un nouvel espace poétique situé entre la tradition et la modernité, dans lequel il serait possible de renouer le contact avec l'image, la mélodie, le rythme et même l'émotion et l'expression subjective, sans pour autant revenir à des positions romantiques et d'effusivité lyrique traditionnelles. Ces poètes, souvent appelés « nouveaux lyriques », s'éloignent de l'intellectualisme et de l'hermétisme qui a caractérisé la poésie des décennies précédentes, en se rassemblant notamment autour de ce que le poète Jean-Michel Maulpoix a qualifié de « Nouveau Lyrisme » ou de « Lyrisme Critique », en essayant de souligner le caractère innovateur de ce lyrisme qui voulait récupérer certaines valeurs poétiques traditionnelles, sans pour autant retomber dans les poncifs lyriques de jadis comme l'effusivité, le sentimentalisme larmoyant ou l'expression égocentriste du moi, typiques de la période romantique. Si nous citons la figure de Jean-Michel Maulpoix ici, c'est parce qu'il a consacré une grande partie de son travail critique à la théorisation de ce « Nouveau Lyrisme », qu'il définit lui-même ainsi dans son essai *Pour un lyrisme critique*, en le mettant en même temps en rapport avec la notion de « Lyrisme Critique », deux termes qui semblent capter la réinterprétation lyrique de la poésie réalisée par certains poètes, lassés de la froideur littéraliste :

Bien qu'ils ne forment pas une école mais une mouvance, on les désigne parfois comme « nouveaux lyriques ». Se posant en héritiers plutôt qu'en inventeurs, ils essaient encore de maintenir envers et contre tout quelque chose comme un chant, ne

fût-il plus que chant d'en bas, pour reprendre le titre d'un recueil de Philippe Jaccottet. Élevant peu la voix, ou la faisant trébucher, c'est un travail articulatoire que ces auteurs poursuivent, soucieux de faire paraître le peu de beauté ou de sens que la parole poétique est à même d'appréhender dans le grand vide de l'époque. Leur lyrisme peut être dit critique : il interroge plus qu'il ne célèbre, il creuse plutôt qu'il ne s'élève. Ni révérence ni déni du poétique, il engage sa poursuite. [...] Souvent, le lyrisme contemporain se montre boiteux, affecté d'un fort coefficient d'hésitation et d'incertitude. C'est un lyrisme appauvri, de l'effacement ou de la demi-teinte qui, tout à la fois, baisse la voix au lieu de hausser le ton ou de s'élever jusqu'au chant (Maulpoix 2009 : 89-91).

Dans le paysage poétique contemporain, il semblerait donc qu'il y a quelques poètes qui veulent remettre en valeur des caractéristiques comme la musicalité des mots, la présence d'un sujet poétique énonciateur dans le poème, ou l'expressivité du poète, tout en gardant les pieds sur terre, et sans tomber dans des excès ou dans des sentimentalismes propres à ce lyrisme traditionnel qu'ils critiquent eux aussi à leur tour. C'est ce que le poète Jean-Claude Pinson a tenté d'expliquer dans son essai sur la poésie contemporaine *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, dans lequel, la quatrième de couverture annonce déjà l'intérêt que la poésie contemporaine semble avoir pour la redécouverte du sujet lyrique en poésie :

Au cours de la dernière décennie en effet, la poésie s'est, en France, peu à peu déprise de l'horizon « spéculatif » (marqué par le romantisme allemand puis par Heidegger) qui conduisait à mettre emphatiquement l'accent sur sa vocation ontologique. En même temps, elle renonçait largement à l'enfermement « logolâtrique » inhérent à la domination du modèle « textua-liste » des années 60 et 70.

Réfléchir cette mutation, tenter d'en discerner la logique esthétique (mais aussi bien les limites), ce n'est nullement prêcher une quelconque régression « postmoderne » en faveur d'un renouveau du vieux lyrisme. C'est poser à nouveaux frais quelques-unes des questions essentielles de la modernité poétique : celle du sacré, celle de la littéralité, celle du sujet lyrique, notamment (Pinson, 1995 : quatrième de couverture).

Dans cet article, nous souhaitons étudier la figure du poète Antoine Emaz, qui met en place une écriture poétique qui refuse de négliger et de condamner l'émotion

– comme ce fut le cas des tendances expérimentales des décennies précédentes – tout en demeurant aux côtés d'une écriture poétique sobre, dépouillée, libre

d'ornementations superflues et qui voudrait fuir tout sentimentalisme, habituellement associé à des tendances lyriques traditionnelles. Ainsi, à travers son écriture brève et concise, Emaz, aurait découvert une nouvelle voie d'accès au lyrisme, qui lui permettrait de réinterpréter et d'actualiser certaines valeurs lyriques de la poésie, tout en demeurant loin des stéréotypes du lyrisme traditionnel comme le sentimentalisme exacerbé, l'embellissement du langage ou l'expression démesurée du « moi ». C'est pourquoi nous pouvons considérer Antoine Emaz comme un poète qui, grâce à son obstination pour demeurer auprès d'une écriture simple, sobre et qui aborde des thématiques qui sont souvent près de la banalité et du quotidien, est parvenu à atteindre ce que nous pourrions qualifier de lyrisme de la sobriété.

D'ailleurs, cette volonté d'aborder le travail poétique à partir d'une perspective de dépouillement et de sobriété, n'empêche pas au poète de chercher une certaine émotion ou, du moins, une tension dans le poème, éloignée des émois lyriques traditionnels, mais qui cherche à générer un voltage capable de maintenir le poème en éveil. C'est ce qu'Antoine Emaz lui-même affirme lorsque, dans cet extrait de son recueil *Cambouis* (2009), il qualifie le poème de « toile d'araignée électrique » dans laquelle tous les mots sont soumis à la même tension ou au même élan qui a fait démarrer le poème : « Un poème, c'est une toile d'araignée électrique ; si, à un croisement de fils, un court-circuit se produit, c'est toute la toile qui, hors tension, se met à pendre comme une loque » (Emaz, 2009 : 186-187).

Dans les parties qui suivent, nous étudierons l'œuvre poétique d'Antoine Emaz, en faisant attention à cette volonté du poète de demeurer auprès d'une écriture simple, sobre, qui rejette l'inscription du sujet poétique en première personne au sein du poème, et qui se situe près du quotidien, mais qui tente en même temps de maintenir une émotion, nécessaire d'après lui, pour que l'acte poétique soit accompli. Ainsi, dans cet article, nous tenterons de vérifier si l'écriture d'Antoine Emaz, cette écriture partagée entre émotion et sobriété, constitue un outil qui lui permettrait d'explorer des nouvelles voies lyriques de la poésie.

2. Un lyrisme de la sobriété

2.1. Le refus de la première personne

Dans la poésie d'Antoine Emaz, il y a une insistance particulière à éviter l'emploi des pronoms en première personne. Emaz évite de dire « je », il se détourne de l'énonciation à travers le « moi », parce que ce qu'il veut obtenir avec le travail poétique n'est pas du tout une exploration de soi, ni une quête de son identité, mais, au contraire, il voudrait que le lecteur parvienne à se découvrir lui-même dans le poème. C'est ce qu'Antoine Emaz a avoué dans un entretien fait dans la Revue *Nu(e)* en septembre 2006, où, à la question « mais, finalement, qu'est-ce qui t'empêche de dire « je » ? », Emaz a répondu :

L'habitude de dire « on ». Il y a certainement une forme de pudeur ou de timidité. Il y a aussi l'impression tenace que si je dis « je », le lecteur dira « il » et il ne dira pas « je ». Alors que ce qui est intéressant, c'est que le poème se présente comme une sorte de plateforme neutre où je passe du « je » au « on » et le lecteur du « on » au « je ». C'est cette démarche-là qui m'intéresse. Il me semble important d'éviter que le poème devienne un miroir, « me » renvoie. [...] Ce que le lecteur doit découvrir dans le poème, ce n'est pas moi, mais c'est lui-même. [...] si le lecteur remonte vers l'auteur, il ne remontera pas vers lui-même (Gallarotti-Crivelli, 2006 :18).

Ce refus de l'énonciation en première personne que l'on constate dans la poésie d'Emaz, représente une preuve de son déni d'un lyrisme effusif qui ne fait que mettre en avant le « moi ». Emaz veut s'approcher d'une écriture qui puisse s'éloigner de ce « moi », sans renoncer à l'expression personnelle au sein du poème : « Si on en reste au lyrisme romantique comme expansion du « je », on ne peut comprendre ce qui se joue maintenant. On écrit dans une double obligation : mettre le plus possible à distance le « je », et dire ce qu'on a à dire » (Emaz, 2012 : 32).

Néanmoins, malgré cette réticence à exprimer explicitement le « moi » en poésie, Emaz est conscient que ce « moi » constitue inévitablement le déclencheur du poème, ce qui le situe dans une position de partage entre le déni de la présence explicite du « moi » en poésie et l'exigence de sa présence implicite en tant qu'éveilleur du poème. Voilà probablement pourquoi, depuis la polémique qui a divisé les poètes lyriques et littéralistes, Emaz se considère un poète situé dans un entre-deux. Il faut dire qu'Antoine Emaz a consacré quelques réflexions théoriques ou critiques à la polémique qui a opposé les lyriques et les formalistes notamment dans la décennie des années 1990, une opposition qu'il critique et qu'il définit comme étant une commodité pour les critiques et pour les poètes eux-mêmes, qui ont tendance à classer les écritures poétiques dans ces deux catégories-là. Face à cette polémique et à cette division, dans son recueil *Cambouis*, Emaz se définit comme étant partisan de trouver un équilibre entre les deux :

On appelle « lyriques », c'est commode, ceux qui passent à travers le balbutiement, le bégaiement, le manque ou le trop de langue, bref l'impuissance ou l'inadéquation... et advienne que pourra ! On appelle « formalistes », c'est commode, ceux qui préfigurent une forme/dispositif/contrainte qui va permettre d'approcher dire, à condition que la technique ne se morde pas la queue et finisse en jeu [...] Car l'exécution parfaite du contrat n'a jamais fait une œuvre d'art. Perec est génial lorsque la contrainte choisie fait sens. De même, inversement, la confiance totale dans l'élan lyrique amène à des déboires et un en-

fermement terribles. Il reste donc à écrire une poésie qui, sans renier son enracinement dans la vie / émotion / sensation / mémoire, n'en soit pas moins consciente de sa langue et de son travail de menuiserie (Emaz, 2009 : 32).

De même, dans cet autre extrait de son recueil *Cuisine* (2012), Emaz annonce ses considérations sur la polémique qui divise les lyriques et les littéralistes dans la poésie contemporaine, où nous voyons qu'il tente d'échapper en même temps à un lyrisme qui exalte le « moi », qu'à un littéralisme froid qui reste aseptique. Il envisage une écriture qui a besoin du « moi », qui naît du « moi », mais qui ne vise ni à l'exalter ni à l'exprimer expressément dans le poème, mais à faire de lui le moteur de tout l'appareil d'écriture :

Pour l'écrivain, le moi ne peut être haïssable pour autant que l'on considère en lui ce qui peut rejoindre tout le monde. Ce que je supporte mal, sauf exception d'écriture, c'est le narcissisme complaisant et l'exaltation égocentrique. Mais, à l'évidence, le moi reste moteur ; je n'écris qu'à partir de ma vie, de mes expériences. André Du Bouchet disait dans une belle formule : « j'écris le plus loin possible de moi ». Le superlatif indique bien l'impossibilité de couper le cordon. J'écris parce qu'il m'arrive quelque chose, parce que ma vie bouge, parce que les autres me font bouger, on ne sort pas de là. On n'écrit jamais tout seul. Mais cela implique un travail pour rejoindre, car mon nombril n'intéresse que moi, et encore...

Aux deux extrêmes, que je refuse, il y a donc une écriture narcissique déballant son panier de linge sale, « plus ça pue, mieux ça vaut » et une écriture disons expérimentale visant la pure langue, « ça ne sent plus rien, c'est bien ». Cela laisse un espace énorme entre, peut-être 80% de la poésie actuelle, avec des tentatives de compositions aussi multiples que dans un laboratoire de grand parfumeur (Emaz, 2012 : 84-85).

C'est-à-dire Emaz n'aime pas le « moi » de l'épanchement romantique, ni la disparition totale de l'image du « moi », mais il veut rester dans un espace intermédiaire, où l'équilibre entre l'omission et l'expression du « moi » serait possible : « Une expérience de dissolution participative du moi dans le grand tout ; ni la romantique nature-miroir du je, ni la dissolution finale et lucrécienne de l'amas d'atomes organisés dans l'infini ordre/désordre de la matière » (Emaz 2012 : 125).

Toutes ces considérations sur la présence ou l'absence du « moi » en poésie, conduisent souvent Emaz à réfléchir sur l'altérité, c'est-à-dire sur la présence de l'autre dans le poème, qui nous aide sans doute à comprendre sa position vis-à-vis de la présence du « moi » en poésie. Antoine Emaz est un poète qui cherche toujours l'équilibre entre le « moi » et autrui au sein du poème et, nous pourrions même af-

firmer que le recours au « moi » dans la poésie d'Emaz n'est envisageable qu'en tant que voie d'accès à autrui, ainsi que nous le constatons dans cet extrait du recueil *Cuisine* :

Il s'agit toujours d'aller vers soi pour l'autre. Comment est-ce que je vais triturer singulièrement le medium pour être à la fois le plus complètement moi et le plus ouvert à autrui, à mon temps et à ce qui dépasse mon temps ? Cela revient à travailler au plus profond ma part commune (Emaz 2012 : 13).

En revanche, il ne faudrait pas confondre le fait d'avoir recours au « moi » comme accès à autrui, avec le fait de l'inscrire explicitement dans le poème. En rapport avec ceci, dans ce même recueil que nous venons de citer, Antoine Emaz avoue son impossibilité à écrire à partir du « moi », et il semblerait que la seule écriture possible pour lui, soit celle qui naît de l'autre : « Comme si je pouvais toujours écrire à partir de l'autre, mais plus à partir de moi » (Emaz, 2012 : 156). Donc, la poésie pour Antoine Emaz est, avant tout, une rencontre avec autrui : « Dans mes poèmes je ne cherche pas à éblouir l'autre, je cherche à le rencontrer » (Emaz, 2012 : 160).

Dans ce sens-là, Emaz voudrait atteindre un « moi » le plus impersonnel et anonyme possible, qui lui permette de demeurer dans un état de partage avec autrui, ainsi qu'il l'affirme dans son recueil *Lichen lichen* (Emaz, 2003) : « Anonymer assez pour ne garder qu'une situation quasi impersonnelle, susceptible de créer une émotion partageable par tous » (Emaz, 2003 : 83). Mais, probablement, l'exemple qui illustre le mieux cette volonté du poète d'éviter la présence de la première personne énonciatrice dans le poème, c'est l'extrait suivant, qui fait partie du recueil *De Peu* (Emaz, 2014), où le poète nie sa propre existence avec la formule « je / ne » qui reste ouverte, comme inachevée, et qui prend une grande force grâce à la simplicité du procédé utilisé. Ainsi, Emaz parvient à conjuguer la forme et le contenu au sien du texte poétique, en se servant d'un langage le plus dépouillé possible, qui souligne cette sensation d'absence du « je » que le poète a voulu transmettre :

une voix
« je
ne »
[...]
niant je
n'existe pas dans cette langue (Emaz, 2014 : 15).

Cette tendance à rejeter le « moi » comme seule modalité d'expression poétique a été également relevée par le philosophe Charles Taylor dans son œuvre *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne* (Taylor, 1998), où il affirme que « la nécessité d'échapper aux restrictions du moi unitaire est, en effet, devenue un thème récurrent important au cours du siècle et, de façon encore plus marquée, dans ce qu'on désigne parfois du nom de « post-modernité » (Taylor, 1998 : 577). En même

temps, il avoue que le détournement du « moi » a fait naître de nouvelles manières de concevoir le langage et d'aborder la mise en poésie du sujet énonciateur :

Le centre de gravité épiphanique commence à se déplacer du moi vers le cours de l'expérience, vers des formes nouvelles d'unité, vers d'autres façons de concevoir le langage – éventuellement même comme une « structure ». S'ouvre une époque de « décentrement » de la subjectivité. [...] Le décentrement ne propose pas une solution de rechange à l'intériorité, il en est le complément (Taylor, 1998 : 580).

2.2. La présence du quotidien

Lors de l'entretien fait par Monique Gallarotti-Crivelli dans la revue *Nu(e)* en 2006, Antoine Emaz précise la procédure esthétique de son travail poétique aux abords du quotidien :

Pour moi, tout ce qui constitue mon environnement est potentiellement poétique. C'est très simple. Là, il est 16h30. Si je regarde par la fenêtre, je vois le jardin avec la glycine, le géranium, le prunus qui perd ses feuilles. Si maintenant j'écris à 20 heures ce soir, les volets seront descendus, il ne restera rien des éléments du jardin. Il ne restera plus que les objets de mon environnement habituel : le grille-pain, la pipe, le cendrier, le bruit de la machine à laver... Parmi les choses du réel, il n'y a pas de hiérarchie, d'échelle de valeur poétique. C'est une question de poids d'existence. De ce point de vue, la machine à laver pèse autant que la glycine. Elle n'est pas plus poétique parce qu'elle est glycine que la machine à laver. C'est la même chose. [...] Pierre Reverdy le disait déjà : il n'y a pas d'élément poétique en soi. Il y a des éléments du réel embarqués dans le poème. C'est le poème qui les intègre dans un bâti de mots qui est poétique ou non (Gallarotti-Crivelli, 2006 : 20).

Ce contact récurrent avec le quotidien qui a lieu dans la poésie d'Emaz, se manifeste souvent à travers le recours à la simplicité et au dépouillement, aussi bien des mots utilisés que des thèmes traités, qui demeurent souvent aux abords de la vie de tous les jours et de la quotidienneté. Par exemple, l'écrivain et chercheur Michel Collot décrit le faire poétique d'Emaz dans un article intitulé « Lyrisme et réalité » dans le numéro 110 de la revue *Littérature*, en soulignant « le choix délibéré de la trivialité » que ce poète réalise :

Bien des contemporains rejettent l'idée d'un tel accord entre le moi, le monde, et les mots. La poésie ne reste à leurs yeux légitime que si elle affronte les discordances d'une réalité et d'une langue souvent ramenées à leurs manifestations les plus communes. C'est l'exemple d'Antoine Emaz, qui conduit le dépouillement de la vision et de l'écriture poétique jusqu'à la

neutralité d'un constat. Mais le choix délibéré de la trivialité ne va pas toujours sans une part de provocation ou d'affectation. Il arrive aujourd'hui que certains lyriques se croient obligés, comme pour se faire pardonner leurs envols passés, d'en rajouter sur la dérision (Collot, 1998 : 47).

Mais, probablement, l'exemple le plus évident de ce goût d'Emaz pour la simplicité en poésie, est visible dans le titre de l'un de ses recueils, intitulé *Poèmes pauvres* (2010) et qui, dès le titre lui-même, semble vouloir s'approcher d'une poésie sobre, « pauvre » même, faite de mots simples, ce que nous remarquons déjà dans la quatrième de couverture :

Poèmes pauvres : il reste vite peu d'une vie au bout du temps, et il est bien inutile de vouloir faire briller la poussière des mots comme s'il s'agissait de poudre d'or. Donc ça tient à peu, pas à rien. Écrire dans cet espace, ce n'est pas rêver, simplement écrire plat, encore, malgré (Emaz, 2010).

Le goût pour la simplicité est donc très présent dans l'œuvre poétique d'Emaz, qui tente d'expliquer dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Cuisine* (2012), pourquoi il aime la simplicité dans son écriture, ainsi que son refus d'une écriture plus brillante et sophistiquée, qu'il qualifie d'artificielle, comme si certains poètes avaient recours à un langage plus pompeux et fastueux avec le simple but d'épater la galerie, une attitude qu'Emaz condamne, en se montrant plus favorable à une poésie simple et austère, une poésie qui n'utilise peut-être pas de mots élaborés et des phrases longues, mais qui reste dans le vrai, dans une dimension poétique qui demeure dans l'authentique, montrant ainsi sa véritable puissance au moment de faire parvenir le message poétique au lecteur :

La brillance d'une écriture a toujours eu pour moi quelque chose de factice, d'apprêté, de grimé, un peu comme si l'écrivain rentrait en scène et se devait de ne pas décevoir. Pour cette raison, j'ai du mal avec la phrase ample, périodique, lorsqu'à chaque rebond de subordonnée j'entends le trapéziste syntaxique me dire en aparté : « regarde ce que je sais faire ».

Donc, sec, simple (Emaz, 2012 : 55).

En plus, dans l'essai *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figurations, configurations et postures énonciatives* (2012) écrit sous la direction d'Elisa Bricco, on souligne que la « nudité » de l'écriture d'Antoine Emaz ne perd pas de force par le fait d'être très favorable au dépouillement, mais précisément le contraire, cette écriture tellement dénudée permet au poème de devenir plus lisible :

Cette nudité de la voix ne lui fait en effet rien perdre de sa force de conviction, bien au contraire : plus âpre et plus dé-

pouillée elle capte mieux (et sans compromission d'aucune sorte) tous ces pans trop souvent occultés de notre quotidien qui font le socle de tout vécu. [...] Il y a simplement [...] une plus grande « lisibilité » [...] et l'audace de se laisser accaparer par une émergence de l'ordinaire, au ras de l'expérience humaine sans « jamais d'exhibitionnisme » pourtant (Bricco, 2012 : 25-27).

Mais, Antoine Emaz n'est ni le premier ni le seul poète à avoir revendiqué la simplicité de l'écriture comme un outil poétique. Si nous révisons la trajectoire des poètes qui ont précédé l'ère contemporaine, nous trouverons des exemples de cette revendication de la simplicité en tant que valeur poétique essentielle. C'est le cas d'Henri Michaux qui, dans son recueil *Poteaux d'angle* (1978), semble revendiquer une « simplicité massive » de l'écriture qu'il conçoit « sans fioritures », ainsi qu'il est recueilli par le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix dans son essai *La poésie malgré tout* (1995), où il consacre quelques lignes à ce poète et à son travail poétique, qu'il associe à un exercice d'« apologie de la précarité » :

Apologie de la précarité : cinq « poteaux d'angle » d'Henri Michaux : Le titre du volume l'affirme sans ambages : les textes brefs ici réunis revendiquent la simplicité massive, la solidité et l'autorité toute droite du poteau ; cette parole sans fioritures s'enfoncé à même le sol, à même la langue, pour y signaler les difficultés de l'existence humaine. [...] C'est en faisant vraiment sien sa précarité, en la revendiquant tout haut, voire en laissant chanter, dans l'intimité de la rêverie, le langage qui lui est propre, que l'homme conservera quelque chance de se tenir debout sur la terre. [...] Dans l'ensemble de l'œuvre d'Henri Michaux, [...] l'écriture est pauvre, énergique, essentielle et primitive, elle doit se refuser à la sclérose du style (Maulpoix, 1995 : 171-179).

C'est le cas aussi de Pierre Reverdy, qui commença sa trajectoire poétique dans des positions proches au surréalisme, un groupe qu'il n'adhéra pourtant jamais. Dans son recueil *Sable mouvant, au soleil du plafond, la liberté des mers suivi de Cette émotion appelée poésie* (2012), Reverdy avoue que la magie du poème réside dans la simplicité :

Et le poète écrit. Il écrit d'abord pour se révéler à lui-même, savoir de quoi il est capable, pour tenter l'ambitieuse aventure d'accéder peut-être un jour au domaine féérique, dont les œuvres qu'il aime lui ont donné l'insurmontable nostalgie. S'il est réellement marqué, il ne lui faut pas bien longtemps pour sentir et comprendre que ce qui importe c'est d'arriver à mettre au clair ce qu'il a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus

caché, de plus difficile à déceler, d'unique. Et, s'il ne se trompe pas de voie, il aboutira bientôt au plus simple. Car, si ce qui importe surtout c'est ce qu'il peut avoir à dire pour exprimer sa personnalité la plus intime, ce qui importe autant, au moins autant, ce sera la façon de le dire. En effet, pour si étrange que cela puisse paraître, ce sera la façon particulière de dire une chose très simple et très commune qui ira la porter au plus secret, au plus caché, au plus intime d'un autre et produira le choc (Reverdy, 2012 : 98-99).

Cette importance et cette puissance attribuée à la simplicité du langage, a également été reconnue comme étant un trait caractéristique de l'évolution poétique contemporaine, ce qui nous montre qu'en dehors de l'œuvre d'Antoine Emaz, il s'est également produit une mise en valeur de ce type d'écriture fondée sur la simplicité dans le paysage poétique contemporain. Nous pouvons constater ceci dans l'extrait qui suit, tiré d'un article écrit par Georges Molinié et intitulé précisément « Complexité de la simplicité en poésie contemporaine », dans lequel il affirme que l'une des tendances du renouvellement contemporain de la poésie consiste en la présentation de la simplicité, qui apparaît aussi bien dans les thèmes traités que dans le lexique utilisé :

On a l'impression aujourd'hui, que la grande nouveauté stylistique, en tout cas l'une des pentes majeures du renouveau tout à fait contemporain, se manifestent et se déploient dans l'exhibition post-pongienne (post Jaccottet, post Guillevic, post Bonnefoy) du simple : dans la thématique et dans le phrastique évidemment, dans le lexique comme toujours, mais aussi dans le suivi de régularités autonormées. Un tel mouvement, est pour moi lié à la sensation que la sémiose (toute sémiose) est d'abord pathético-éthique ; que le monde [...] est en soi inap-privoisable et inatteignable, de toute façon, et malgré quelque tentative langagière que ce soit, fût-ce poétique ; et que le plus partageable est aussi le plus intime, le plus nu, le plus pauvre, le plus faible : que l'émotion à produire et à vivre est ainsi la plus tragique dans l'écrire résiduel, comme résiduel. Qui doit être la forme contemporaine du simple (Molinié, 2011 : 22-23).

Néanmoins, le fait de privilégier l'utilisation de mots et de tournures simples dans le poème, ne veut pas dire qu'Emaz renonce à une conception poétique complexe et élaborée, parce qu'en fait, il sait que tout acte de création et de réception poétique, naît d'un processus langagier complexe dans lequel participent de nombreux facteurs qui interagissent les uns avec les autres, ce qui conduit le poète à attribuer en même temps le qualificatif de « simple » et de « complexe » à tout acte poétique. Par exemple, dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Cambouis*, le poème est pré-

senté comme quelque chose de « simple et pas facile à la fois » : « En pratique, écrire est simple et pas facile à la fois. Le poème fait irruption et se donne, certes, mais lorsqu'il se tait, j'entre dans une période dure d'attente et de pari que le processus va recommencer. La peur est celle d'un tarissement, d'une fin d'écrire avant de mourir » (Emaz, 2009 : 82-83).

Ainsi, une fois que le poète reconnaît que tout acte poétique naît d'un processus qui est partagé entre la simplicité et la complexité, il s'adonne à l'exploration de ces deux versants de la création poétique, voilà pourquoi normalement l'écriture d'Antoine Emaz est simple et souvent brève, mais parfois elle peut aller jusqu'à l'autre extrême, à la recherche de tournures et d'expressions plus élaborées et complexes, montrant ainsi que c'est vraiment la force de ces allées et venues qui marque son œuvre :

Il y a bien une tension vers le bref, le net, l'os, mais tout autant et contradictoirement, tension vers l'allongement, le mou, le continu... et toute la gamme intermédiaire. On peut préférer telle ou telle part de mon travail, mais ce qui l'anime vraiment, c'est cette tension aveugle qui peut me mener d'un extrême à l'autre sans que j'en sache le pourquoi (Emaz, 2009 : 116).

De même, dans la revue *Le matricule des anges*, Emaz parle de sa manière d'affronter le travail de création poétique, en soulignant qu'il mène le travail de dépouillement et de simplification du langage jusqu'au bout, jusqu'à toucher même la frontière qui délimite la lisibilité et l'illisibilité, en nous montrant en même temps qu'il est un poète qui n'a pas peur de risquer en poésie, en s'approchant de ce qu'il appelle lui-même « le point de rupture », parce que c'est précisément là, dans ce « point de rupture » que la simplicité atteint sa plus grande puissance en poésie :

Il faut arriver au minimum à dire pour exprimer le maximum. Boileau, dans *L'Art poétique* dit quelque chose comme « ajoutez quelques fois et surtout enlevez ». Moi, je ne fais qu'enlever. Il faut s'approcher le plus possible du point de rupture. Ce point de rupture peut être le moment de l'illisibilité, ça peut être musical. On peut perdre au niveau du sens et gagner en musique. Les choix sont multiples et se font dans les relectures nombreuses du poème (Guichard, 2008 : 25).

Nous pouvons donc affirmer que la poésie d'Emaz cherche toujours à mettre en place une simplicité qui soit capable d'atteindre une certaine profondeur ou une certaine transcendance, mais sans que la quête de cette transcendance en soit vraiment le but. D'après Emaz, les choses les plus simples et les plus anodines sont celles qui nous conduisent vers la profondeur mais, si on va à la recherche et à la poursuite de la profondeur, si on entame ce chemin volontairement et en faisant le parcours consciemment, sans faire attention à la simplicité de la surface parce qu'on la consi-

dère sans importance, on risque d'atteindre une fausse profondeur, une profondeur feinte, faite à la mesure de notre recherche, et pas vraiment réelle. Ceci nous montre que pour Emaz, la conquête de la véritable transcendance passe obligatoirement par le chemin de la simplicité qui réside dans les petits détails et les petites choses du quotidien : « Pour saisir la profondeur, commencer par s'arrêter à la surface. Ne pas la négliger, la regarder attentivement. Sinon, on invente la profondeur bien plus qu'on ne la découvre » (Emaz, 2009 : 125). Cet extrait nous fournit la clé de l'accès à la transcendance qui a lieu dans la poésie d'Emaz, dans la mesure où il considère que la profondeur ou la transcendance sont des dimensions que nous devons découvrir, et non pas inventer. Cette volonté de retrouver la profondeur sans vraiment la rechercher, se traduit en poésie, en une quête de densité qui peut être obtenue avec peu de mots. Ce poète est à la recherche d'une simplicité qui soit capable d'épaissir par le biais des mots poétiques, ce qui met en relief la grande confiance qu'il fait au pouvoir des mots dans le poème, ainsi que nous le voyons dans cet extrait du recueil *Cuisine* : « Parvenir à être dense avec rien. Quand on utilise peu de mots, il faut que chacun pèse une tonne » (Emaz, 2012 : 90).

L'écriture d'Antoine Emaz tente toujours de faire du maximum à partir du minimum, et le résultat de cette stratégie est visible dans le type d'écriture qui en résulte : une écriture brève mais intense, qui demeure dans le moindre pour en extraire le plus possible, ce qu'Emaz (2009 : 26) lui-même reconnaît dans cet extrait de son recueil *Cambouis* : « “Je fais le maximum du minimum” ». Mastroianni, à propos de son jeu d'acteur. Bonne formule, valable également en poésie ; toujours chercher à gagner en intensité ». De même, lorsqu'il parle de poésie dans le recueil *Cuisine*, il parle d'« une poésie du moins » (Emaz, 2012 : 73), ce qui pourrait constituer une manière d'exprimer sa préférence vis-à-vis d'une poésie qui ne cherche pas à exalter, mais à faire plus avec moins, à demeurer dans c'est qui est simple tout en poursuivant la puissance qui lui est propre.

Néanmoins, malgré cette revendication de la simplicité de l'écriture, qui devrait être, d'après Emaz, « brillante parce que vide », il faut qu'il y ait une tension sous-jacente dans les mots, une sorte d'émotion pourrait-on dire, pour que cette écriture simple soit vivante et éveillée, et non pas vaine et stérile : « Écriture des riens. En principe, plus l'objet de l'écriture est nul, plus l'écriture elle-même importe. Principe flaubertien. Mais cette écriture vide, brillante parce que vide, me paraît vaine. Il me faut une écriture innervée, sous tension, en urgence, ou bien rien de rien » (Emaz, 2012 : 52).

Emaz poursuit donc la simplicité dans son écriture, mais sans pour autant renoncer à la richesse, parce qu'il sait que malgré la simplicité apparente des mots qui font partie de ses poèmes, ceux-ci ont la capacité d'atteindre une puissance surprenante au sein du poème :

Éviter les gros mots (« épistémologie », par exemple) et même les mots moyens. Travailler avec les mots simples : il y en a bien assez pour ce qu'on a à dire. Cela n'interdit pas d'entendre la complexité du simple, mais dans un deuxième ou troisième temps. À la première lecture, le poème devrait pouvoir être en prise directe avec une sensibilité d'enfant (Emaz, 2009 : 114).

Ainsi, lorsqu'Emaz fait l'éloge de la simplicité dans sa poésie, parce qu'il la sait capable d'atteindre une grande puissance évocatrice, il rejette en même temps l'élévation, qui pourrait détourner le poète de son véritable but, qui est de transmettre le message poétique au lecteur de la manière la plus efficace possible. Pour Antoine Emaz (2009 : 27), même les objets les plus simples, aussi bien que les mots les plus simples, peuvent véhiculer une grande profondeur en poésie : « Extérieur bleu. Intensité du ciel. Rester au plus près du simple. Ne pas s'élever. Alors le plus simple, un volet, une lumière, un feuillage, devient vertigineusement dense, profond. Alors, je suis *dans* dehors ».

2.3. La permanence de l'émotion

Malgré l'obstination d'Emaz pour demeurer auprès d'une écriture poétique basée dans la sobriété et dans le dépouillement, il insiste tout de même sur le fait que même si le poème naît d'une banalité quelconque, il ne doit pas rester dans l'anecdotique, mais continuer de creuser jusqu'à atteindre l'émotion qui est à la base de tout poème d'après lui, ainsi que nous le constatons dans cet extrait d'un entretien fait au poète en 2006 dans la revue *Nu(e)* :

On ne peut pas réduire le poème à une anecdote ou à une chose vue. Le poème part de là, certes. C'est peut-être le jardin sous la neige. Mais ensuite il faut creuser cette émotion de base dans une direction ou une autre. Par exemple, la neige, le blanc, la page... ou bien la neige, l'enfance, bonhomme de neige... ou l'ensevelissement, la mort, l'oubli... Tout un circuit de choses et d'images qui vont venir creuser l'émotion présente : la neige (Gallarotti-Crivelli, 2006 : 20).

Cet extrait nous montre que la conception poétique d'Emaz est toujours partagée entre la sobriété et l'émotion : une sobriété qui, ainsi que nous venons de le voir, demeure auprès du quotidien et de la simplicité, en s'approchant parfois même du silence à force de creuser dans le dépouillement ; et une émotion qui, ainsi que nous le verrons dans la partie qui suit, ne veut pas exploiter le penchant sentimental ou affectif du poème, mais plutôt chercher une tension austère mais intense qui permette au poète d'aboutir à l'acte de création et de transmission poétique. Dans ce même entretien que nous venons de citer, Emaz avoue ceci sur l'émotion : « Ce qui m'importe en tant qu'auteur, c'est d'arriver à faire circuler l'émotion. Faire passer cette émotion du poème au lecteur, à sa propre histoire, sa propre mémoire, son

propre imaginaire. Le poème doit autant que faire se peut rendre ce circuit possible » (Gallarotti-Crivelli, 2006 : 18).

La notion du silence est souvent évoquée par Antoine Emaz, ce qui paraît logique dans sa poésie qui, à force d'insister dans le dépouillement et dans la sobriété, finit par se situer souvent aux abords du silence. Emaz considère parfois le silence comme source ou origine de l'écriture poétique et, ce silence qui précède le poème et qui demeure ensuite autour des mots qui le constituent, contient en quelque sorte la tension, l'épaisseur, le nerf, bref l'émotion nécessaires d'après Emaz pour que l'acte poétique ait lieu. C'est ce que nous constatons dans cet extrait de son recueil *Cambouis*, dans lequel il affirme que « le silence provoque une sorte d'implosion du mot » (Emaz, 2009 : 9). Ou encore dans cet autre passage, dans lequel l'écrivain demeure à l'écoute du silence jusqu'à atteindre le surgissement du mot : « Besoin de me concentrer sur une forme d'attente ou d'écoute interne, une façon de creuser le silence jusqu'au mot » (Emaz, 2009 : 16). Dans ce même recueil, Emaz fait allusion à la difficulté de définir la poésie, qui serait due au fait qu'elle ne réside pas vraiment dans les mots, mais dans les blancs ou dans les silences qui entourent les mots et qui dessinent leurs contours : « La poésie n'est pas dans les mots, elle est dans le blanc, dans l'air qui circule entre les mots, entre les poèmes, entre les livres, entre les poètes. C'est pour cela qu'on en a une expérience profonde, vitale, sans jamais pouvoir en donner une définition arrêtée » (Emaz, 2009 : 147).

En continuant plus concrètement avec la notion de l'émotion, qui est très souvent citée par Antoine Emaz comme étant un élément intrinsèque au surgissement du poème, elle est fréquemment associée à la figure du lecteur car, ce que le poète voudrait obtenir en adressant le poème au lecteur, c'est de provoquer une émotion en lui. D'après Antoine Emaz, la poésie naît de l'émotion, mais l'émotion n'a pas de mots, donc, c'est quand le poète mélange cette émotion vécue à l'esthétique du poème, et que celui-ci rejoint le lecteur – chaque lecteur ayant sa propre expérience, sa mémoire, son vécu, qui conditionnent ou influencent la réception du poème – ce n'est qu'alors que l'émotion initiale se transforme en poème et peut prendre autant de formes et d'aspects nouveaux que les différents lecteurs qui vont l'accueillir ont des manières de l'interpréter et de l'intégrer en eux, c'est pourquoi Emaz affirme que l'accueil du message poétique peut être multiple et inattendu :

Émotion. L'émotion vécue, impact ou contrecoup, est sans mots. L'émotion poétique est mêlée d'esthétique et de reconnaissance d'expériences. Il y a bien un décalage où s'introduit de l'art et une marge large d'approximation, selon la mémoire du lecteur. C'est ce qui rend la réception du poème aussi diverse qu'imprévisible (Emaz, 2009 : 56-57).

De même, dans cet autre extrait appartenant à son recueil *Cuisine*, le poète insiste sur la nécessité de partager le poème avec autrui, de le faire parvenir au lecteur,

tout en déclarant que le travail du poème doit toujours passer inaperçu, et qu'il doit rester complètement soumis au but essentiel de la poésie, celui de provoquer une émotion chez le lecteur :

Le travail du poème doit être transparent, invisible : une machinerie de verre. Il doit s'effacer totalement dans sa fonction : exprimer/recréer une émotion. C'est elle que le lecteur cherche, et il faut qu'elle soit à la fois exacte et partageable. Le travail est au service de cela, il ne vaut rien en lui-même. [...] La lecture la plus courante est la lecture de découverte et de plaisir : l'attente est d'être touché, ému, remué. Si le travail est trop visible, cela crée une perte d'intensité ; on est gêné de voir les rouages alors qu'on désirait seulement ressentir (Emaz, 2012 : 59).

Dans cet extrait de la revue *Le matricule des anges*, Antoine Emaz affirme que l'écriture poétique représente pour lui la mise en page de ce qu'il appelle « une tension », et, à partir de cette conception poétique, il déclare que tout sujet, même le plus infime ou banal, peut devenir de la matière poétique, tant qu'il aura la capacité d'atteindre « ce degré d'intensité qui coupe le souffle ». Ainsi, cet extrait qui suit, nous permet de confirmer que lorsqu'Emaz parle d'émotion, il fait allusion à cette tension ou à cette intensité capable de redonner le souffle aussi bien au poète qu'à tout lecteur qui puisse l'accueillir :

Pour moi, écrire un poème revient à écrire une tension à l'intérieur du champ de forces, variables et mouvantes, dont les pôles sont à peu près : émotion, sensation, mémoire, langue. Tout événement, minime ou énorme, personnel ou collectif, peut provoquer l'écriture, dès lors qu'il atteint ce degré d'intensité qui coupe le souffle, ôte la parole. Il n'y a ni thèmes choisis ni formes prévues ; tout se joue en même temps, d'un même mouvement, dans l'acte d'écrire en réponse à ce brusque manque d'air. Écrire un poème, c'est reprendre sa respiration contre ce qui nous l'a enlevée. Ensuite, c'est du travail. Enfin, et au mieux, c'est retrouver l'autre (Laugier, 2004 : 15).

Également, dans le recueil *Planche* (2016), Antoine Emaz évoque le lien indéniable entre l'écriture et la vie, qui est à la base de tout acte poétique, et qui fait que le poème devienne un acte d'« écrire-vivre », dans lequel les conditions et les circonstances vécues aussi bien par le poète que par le lecteur, déterminent le processus poétique. Ce qui nous intéresse ici, c'est de remarquer que toutes ces circonstances vitales parviennent à former ce qu'Emaz appelle un « réseau de tensions », qui est finalement celui qui suscite et fait naître le poème :

Avoir un métier ou pas, une famille ou non, habiter ici ou là, avoir fait des études de ci ou de ça, aimer telle ou telle œuvre,

être croyant ou athée, avoir de l'argent ou être pauvre, voyager ou non... toutes ces circonstances et bien d'autres encore, tous ces hasards de vivre sont des paramètres décisifs dans l'élaboration et l'évolution d'une poétique personnelle. Mais il ne s'agit pas d'une sorte de mécanique qui expliquerait à coup sûr l'œuvre par la vie. Plutôt une alchimie de la vie qui fait que l'œuvre est telle qu'elle est. Il y a moins de volonté qu'une somme de hasards qui s'entremêlent, se conjuguent ou s'opposent continuellement dans un réseau de tensions qui impose une écriture. Voilà écrire-vivre. Et je ne parle pas ici des seuls choix thématiques (pour autant qu'il y ait « choix », même si des thèmes apparaissent effectivement au bout), je parle de l'écriture dans son ensemble : force-forme (Emaz, 2016a : 43).

En plus, nous pourrions établir un certain rapport entre la volonté d'Emaz de maintenir une émotion ou une tension dans le poème, avec son désir de réaliser une approche personnelle et singulière du lyrisme dans le contexte contemporain. Cet extrait du recueil *De Peu* (2014) nous montre par exemple que pour Emaz, l'émotion qui fait bouger le poème, et qui fait que les mots deviennent plus vastes au sein du poème, représenterait en même temps une nouvelle manière d'aborder le lyrisme en poésie. Nous pourrions donc interpréter cette manière de faire que les mots bougent grâce à l'émotion, comme une conception du lyrisme particulière qui est propre à Emaz (2014 : 134):

rien qu'une émotion qui tâche de se dire
repousse les mots autant qu'elle les attire
aimante la langue si elle le peut
comme dits de vie débris limaille

de l'air déplacé dans les mots
puis à nouveau de l'air
plus vaste

si vrai poème
même en serrant il accroît
au bout.

Néanmoins, Emaz est conscient du risque que le travail avec l'émotion peut entraîner : d'un côté, il veut éviter l'excès d'émotion qui pourrait mener à l'effusivité traditionnelle, mais d'autre part, il insiste sur le fait que l'émotion n'implique pas forcément de tomber du côté du sentimentalisme : « Ne pas confondre émotion et sentiment : je ne suis pas sentimental » (Emaz, 2009 : 67).

Nous citerons également cet extrait du recueil *Planche* (2016), dans lequel le poète avoue que lorsqu'il critique les tendances formalistes de la poésie, ce qu'il cri-

tique en réalité, ce n'est pas la forme du poème, qu'il considère nécessaire pour toute création poétique, mais plutôt le fait de faire de la forme l'objectif principal de la poésie, ce qui conduit au manque d'émotion et d'humanité dans le poème :

Ainsi, quand je critique le formalisme, il va de soi que je ne critique pas la forme poétique, évidemment nécessaire, mais son autonomisation jusqu'à en faire le but essentiel en poésie, quitte à perdre l'émotion, le sens, l'humain.

Bien sûr, le poème est un objet textuel ; les plus acharnés lyriques le prouvent assez (Emaz, 2016a : 15-16).

Mais, en même temps, Antoine Emaz rejette clairement le lyrisme effusif qui ne fait, d'après lui, que mettre en avant le « moi ». Nous pourrions dire qu'Emaz suit une double démarche qui veut, d'une part, récupérer et réinterpréter certaines caractéristiques lyriques mais, d'autre part, il fuit les poncifs du lyrisme traditionnel à tout prix. Dans l'extrait qui suit, tiré d'un entretien réalisé à Emaz dans la revue *Le matricule des anges*, le poète avoue que si le lyrisme consiste en la présence d'un espoir ou d'une illusion en poésie, il se situe très loin de cette démarche :

C'est que dans le lyrisme il y a une notion d'espoir. Chez moi, il n'y a pas d'espoir. Je ne pense pas qu'on va soulever ou changer les choses. Ça restera comme ça. Ou à la limite, ça va empirer. Pour moi, la poésie est un exercice de lucidité. On n'a pas à créer de l'illusion. C'est pour ça que je n'aime pas l'image, l'imaginaire, le rêve (Guichard, 2008 : 22).

Malgré ce refus du lyrisme en tant que synonyme d'espoir ou d'illusion dans le poème, Emaz avoue que pour que l'association entre le vécu et les mots puisse avoir lieu dans le poème, il faut quelque chose d'autre, une énergie, une émotion complémentaire qui parvienne à « électrifier » cette association sur la page. C'est-à-dire la conception du lyrisme d'Antoine Emaz est très sobre et très peu exagérée, et nous pourrions la situer du côté de ce lyrisme de la sobriété que nous avons plusieurs fois évoqué, car, malgré ses réticences vis-à-vis d'un lyrisme sentimental en poésie, il croit en une force ou en une sorte d'énergie capable de faire vibrer le poème, une énergie qui apparaît normalement liée à la notion d'émotion : « [...] de fait, le poème surgit d'un trop, ou d'un manque. La ligne moyenne de langue et de vie ne produit rien à elle seule. Il faut l'électrifier » (Emaz, 2009 : 96).

3. Conclusion

Après avoir étudié les principaux aspects qui constituent l'œuvre poétique d'Antoine Emaz, nous pouvons affirmer que le lyrisme de la sobriété dont nous avons parlé dès le début de notre article, semble être le seul lyrisme possible dans sa poésie. Certes, Antoine Emaz refuse d'être classé parmi les poètes lyriques, mais il explore, malgré tout, les dimensions de l'émotion et de la tension en poésie, et avoue que le

but ultime de la poésie est pour lui de provoquer une émotion chez le lecteur. Cependant, cette exploration de l'émotion et de la tension que le poème doit inévitablement atteindre d'après Emaz, est accomplie dans le cadre d'une poésie qui refuse de s'exprimer en première personne, et qui puise dans le quotidien à la recherche de thématiques à développer à travers une écriture brève et dépouillée. C'est donc grâce à cette combinaison d'un sujet poétique qui évite de s'exprimer en première personne, de la présence du quotidien et de la permanence de l'émotion au sein du poème, qu'Emaz parvient à déclencher un certain lyrisme en poésie, un lyrisme qui demeure toujours du côté de la sobriété, sans renoncer pour autant à la quête de la tension ou de l'émotion par le biais du poème.

Dans son œuvre *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne* (1998), le philosophe Charles Taylor évoque la figure de la philosophe et sociologue hongroise Ágnes Heller et son œuvre *Everyday Life*, où elle fait le lien entre le quotidien et la construction de soi. D'après Heller, le développement total du « moi » n'est possible que lorsqu'on est complètement engagés dans la vie quotidienne :

Agnès Heller, selon qui le quotidien est pour l'homme le lieu de la transformation de soi [...] Heller insiste sur la dimension centrale du quotidien, dès lors qu'on le considère comme un seuil plutôt qu'une fin en soi ; elle établit ainsi des liens entre l'art de vivre, la construction éthique de soi et la quotidienneté. [...] L'une des propositions les plus fortes d'*Everyday Life* est en effet que le plein épanouissement de la réalité humaine n'est possible que via un engagement dans la quotidienneté. Même s'il doit être transcendé, [...] le quotidien est la seule voie envisageable vers un être authentique (Taylor, 1998 : 44-45).

De même, dans son œuvre *Traversées du quotidien : des surréalistes aux post-modernes* (2013), le spécialiste en littérature française Michael Sheringham évoque le quotidien comme une dimension dans laquelle le « moi » reste dissous dans une sorte de « dimension collective, interpersonnelle », qui sera précisément celle qui permettra son épanouissement total dans l'avenir :

« Dans » le quotidien, la réalité personnelle et les déterminations sociales sont en suspens ; nous ne sommes pas entièrement présents à nous-mêmes ou aux autres, mais évoluons dans une dimension collective, interpersonnelle, dans un « présent sans particularités » qui participe de l'humanité ordinaire. Ma vie dans le quotidien est celle d'un « homme quelconque », « ni à proprement parler moi, ni à proprement parler l'autre ». [...] Le « il y a (sans sujet, sans objet) » du quotidien, dans sa radicalité, dans sa résistance à toute origine, dans son élan anarchique, destructeur de tout ordre établi, fournira toujours un socle pour le futur (Sheringham, 2013 : 28).

Si nous avons voulu ajouter ces deux extraits cités, c'est parce qu'ils nous aident à comprendre l'un des aspects étudiés lors de notre article, à savoir que la poésie d'Antoine Emaz souhaite demeurer auprès du quotidien parce que c'est dans la quotidienneté que le poète pourra trouver l'authenticité et la sobriété nécessaires pour aborder l'émotion que ce lyrisme de la sobriété exige. En même temps, le recours à la quotidienneté permet à cet auteur de faire du poème un espace d'épanouissement du « moi » tout en évitant de l'inscrire directement à travers la formulation en première personne.

Finalement, nous ferons allusion à ce refus de l'énonciation en première personne que nous venons d'évoquer, et qui représente l'autre caractéristique essentielle du travail poétique d'Emaz que nous avons voulu étudier lors de notre article. Nous avons pu constater que sa volonté d'éviter la formulation explicite de la première personne dans ses poèmes, est la preuve de son déni d'un lyrisme voué à l'épanchement et à la confession intime. C'est-à-dire même si Emaz est favorable à la présence d'une certaine émotion en poésie, il s'éloigne de la mise en poésie du « je », tel qu'Elisa Bricco (2012) nous permet de le constater dans l'essai – déjà cité – qu'elle a dirigé, comme si le fait d'éviter l'utilisation du « je » dans ses poèmes, lui permettait de demeurer dans l'émotion, tout en le protégeant du sentimentalisme trop développé :

Emaz n'est donc pas en rupture avec le lyrisme traditionnel. S'il y a bien une méfiance vis-à-vis du « je », « l'émotion » qui lui est traditionnellement associée demeure d'ailleurs centrale : « L'émotion demeure motrice du poème et enjeu de sa réception » (Emaz, 2003 : 21). [...] Néanmoins, si l'on retrouve bien une « émotion », celle-ci perd toute emphase par rapport à la tradition lyrique. Cette émotion doit autant à la présence du monde à l'écriture qu'à la subjectivité du poète. Cependant, le poète efface tout ce qui pourrait y avoir de directement personnel : [...] « Je n'aime pas le « je ». Je ne suis pas à l'aise avec lui. Le biographique me paraît parfaitement inutile dans le poème. Ce ne sont pas les événements qui constituent une vie, mais leurs résonances qui font le poème. [...] Le poète est une espèce de plaque sensible qui travaille avec ce qui l'attaque et l'atteint. Là-dedans, démêler ce qui serait biographique ou non n'apporte rien quant à ce qu'implique l'acte d'écrire » [Entretien Laugier, *Le Matricule des Anges* n° 38] (Bricco, 2012 : 54).

Nous pourrions ainsi conclure que, certes, Antoine Emaz est un poète qui montre clairement ses réserves vis-à-vis du lyrisme, dont il ne se considère pas tributaire et qu'il tente d'éviter à travers un langage sobre et des thématiques poétiques issues de la quotidienneté, mais, en même temps, il s'agit d'un poète qui ne veut pas renoncer à l'émotion, aussi bien celle qu'il considère indispensable pour accomplir

l'acte poétique, que celle qu'il souhaite provoquer chez tout lecteur. Face à cette position de partage, Emaz semble avoir trouvé une issue possible dans une écriture où le sujet poétique renonce à s'exprimer en première personne, ce qui lui permet finalement de mettre en place un lyrisme dont l'émotion ne vise pas à la manifestation explicite du « moi » mais à la rencontre de l'autre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDREUCCI, Christine (2004) : « La poésie française contemporaine : enjeux et pratiques », in *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 25-36. Disponible sur : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4370.pdf>].
- BRICCO, Elisa [dir] (2012) : *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figures, configurations et postures énonciatives*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- COLLOT, Michel (1998) : « Lyrisme et réalité ». *Revue Littérature* 110, 38-48.
- EMAZ, Antoine (2003) : *Lichen lichen*. Paris, Éditions Rehauts.
- EMAZ, Antoine (2007) : *Caisse claire : poèmes 1990-1997*. Paris, Éditions Points.
- EMAZ, Antoine (2009) : *Cambouis*. Paris, Éditions du Seuil.
- EMAZ, Antoine (2010) : *Poèmes pauvres*. Baume-les-Dames, AEncrages & Co.
- EMAZ, Antoine (2012) : *Cuisine*. Montpellier, Publie Papier.
- EMAZ, Antoine (2014) : *De peu*. Saint-Benoît-sur-Sault, Éditions Tarabuste.
- EMAZ, Antoine (2016a) : *Planche*. Paris, éditions Rehauts.
- EMAZ, Antoine (2016b) : *Limite*. Saint-Benoît-sur-Sault, Éditions Tarabuste.
- ESPITALIER, Jean-Michel (2014) : *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Paris, Pocket.
- GALLAROTTI-CRIVELLI, Monique (2006) : « Entretien avec Antoine Emaz ». *Revue Nu(e)* 33, 20.
- GOFFETTE, Guy (1995) : *Le pêcheur d'eau*. Paris, Gallimard.
- GOFFETTE, Guy (2001) : *Un manteau de fortune*. Paris, Gallimard.
- GOFFETTE, Guy (2007) : *L'adieu aux lisières*. Paris, Gallimard.
- GOFFETTE, Guy (2009) : *Tombeau du Capricorne*. Paris, Gallimard.
- GUICHARD, Thierry (2008) : « De l'air ! ». *Le matricule des anges* 93, 18-27.
- HOCQUARD, Emmanuel (2007) : *Conditions de lumière*. Paris, Éditions P.O.L.
- LAUGIER, Emmanuel (2004) : « En route pour l'éveil ». *Le matricule des anges* 51, 15.
- LECLAIR, Yves (1993) : *L'or du commun*. Paris, Mercure de France.
- LECLAIR, Yves (2005) : *Manuel de contemplation en montagne*. Paris, La Table ronde.

- LECLAIR, Yves (2007) : *Bâtons de randonnées*. Paris, La table ronde.
- LECLAIR, Yves (2010) : *Orient intime*. Paris, Gallimard l'arpenteur.
- LECLAIR, Yves (2014a) : *Cours s'il pleut*. Paris, Gallimard.
- LECLAIR, Yves (2014b) : *Voie de disparition*. Paris, Librairie la Brèche Éditions.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1990) : *Portraits d'un éphémère*. Paris, Mercure de France.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1994) : *L'écrivain imaginaire*. Paris, Mercure de France.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1995) : *La poésie malgré tout*. Paris, Mercure de France.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1998) : *Domaine public*. Paris, Mercure de France.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2002) : *Le poète perplexe*, Paris, Éditions José Corti.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2004) : *Pas sur la neige*. Paris, Mercure de France.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2009) : *Pour un lyrisme critique*. Paris, Éditions José Corti.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2016a) : *Le voyageur à son retour*. Paris, Le passeur éditeur.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2016b) : *La poésie a mauvais genre*. Clermont-Ferrand, Éditions Corti.
- MAXENCE, Jean-Luc (2014) : *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine*. Paris, Seghers.
- MOLINIÉ, Georges (2011) : « Complexité de la simplicité en poésie contemporaine », in Laurence Bougault et Judith Wulf, *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*. s.l., Éditions Styl-m de l'A.I.S, 15-22 [Disponible sur : <http://docplayer.fr/20882970-Formes-et-normes-en-poesie-moderne-et-contemporaine.html>].
- PINSON, Jean-Claude (1995) : *Habiter en poète : Essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel, Champ Vallon.
- REVERDY, Pierre (2012) : *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La liberté des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais*. Paris, Gallimard.
- ROCHE, Denis (1972) : *Mécrit*. Paris, Éditions du Seuil.
- SACRÉ, James (2000) : *Si peu de terre, tout*. Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le dé bleu.
- SACRÉ, James (2007) : *Un paradis de poussières*. Marseille, André Dimanche Éditeur.
- SACRÉ, James (2010) : *America solitudes*. Marseille, André Dimanche Éditeur.
- SACRÉ, James (2013a) : *Donne-moi ton enfance*. Saint-Benoît-sur-Sault, Tarabuste.
- SACRÉ, James (2013b) : *Parler avec le poème*. Genève, La Baconnière.
- SHERINGHAM, Michael (2013) : *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*. Paris, Presses Universitaires de France.
- TAYLOR, Charles (1998) : *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*. Paris, Éditions du Seuil.

Alquimia de la carne. La pasión según Yourcenar

Amelia GAMONEDA LANZA

Universidad de Salamanca

gamoneda@usal.es

Resumen

El presente artículo desarrolla el análisis de la relación analógica entre la alquimia y la emoción-pasión que se da de manera implícita en *Feux* y en *Les charités d'Alcippe*, de Marguerite Yourcenar. La doble *materia prima* de la alquimia –física y espiritual– le permite convertirse en modelo de esa conmoción de la materia viva que también se manifiesta como fenómeno psíquico y como pensamiento. La emoción-pasión se constituye –según sus teorías más recientes– entre preconsciencia y cognición, y el *opus nigrum* es la fase cuya descripción conviene a esa indecisa zona. Un mismo anclaje en el cuerpo demandan la alquimia de la carne y la *alquimia del verbo* rimbaldiana: de ahí que la poesía sea reconocida como lenguaje natural por esos saberes preconscientes o herméticos reacios al lenguaje conceptual.

Palabras clave: Marguerite Yourcenar. Alquimia. Teoría de las emociones. Pasión. Poética.

Abstract

This paper develops the analysis of the analogical relation between the alchemy and the emotion-passion that occurs implicitly in *Feux* and *Les charités d'Alcippe*, by Marguerite Yourcenar. The double *raw material* of alchemy –physical and spiritual– allows it to become a model of that commotion of living matter that also manifests itself as a psychic phenomenon and as a thought. Emotion-passion takes place –according to its most recent theories– between pre-consciousness and cognition, and *opus nigrum* is the phase whose description suits that indecisive zone. The alchemy of the flesh and the *alchemy of the verb* –by Rimbaud– demand the same anchoring in the body: hence poetry is recognized as a natural language by those pre-conscious or hermetic knowledges that are reluctant to conceptual language.

Key words: Marguerite Yourcenar. Alchemy. Theory of emotions. Passion. Poetics.

Résumé

Cet article développe l'analyse de la relation analogique entre l'alchimie et l'émotion-passion qui se présente de manière implicite dans *Feux* et *Les charités d'Alcippe*, de Marguerite Yourcenar. La *matière première* de l'alchimie –physique et spirituelle– lui permet de devenir le modèle de ce bouleversement de la matière vivante se manifestant également comme phéno-

* Artículo recibido el 14/11/2018, evaluado el 21/01/2019, aceptado el 2/03/2019.

mène psychique et comme pensée. L'émotion-passion se constitue –selon ses théories les plus récentes– entre préconscience et cognition, et *l'œuvre au noir* est la phase dont la description convient une telle zone indécise. Le même ancrage au corps est demandé dans l'alchimie de la chair et dans *l'alchimie du verbe* rimbaldienne: de là que la poésie soit reconnue comme langage naturel par ces savoirs préconscients ou hermétiques qui refusent le langage conceptuel.

Mots clé: Marguerite Yourcenar. Alchimie. Théorie des émotions. Passion. Poétique.

0. Introduction: de la emoción-pasión

El interés de Marguerite Yourcenar por la alquimia es conocido –y su expresión más evidente se localiza en la novela *L'œuvre au noir*–, pero no suele ser vinculado con el intenso tratamiento de lo pasional que atraviesa su escritura¹. Existe entre ambos ámbitos una relación analógica susceptible de ser detallada y entrar en ello es la intención de estas páginas. Tal acercamiento prolonga en la obra de Yourcenar el amplio movimiento analógico característico de la alquimia a la hora de hablar de sí misma, cosa que hace muy a menudo en términos de reunión de cuerpos y de operaciones que conciernen a cuerpo y espíritu². La analogía entre la emoción-pasión y la alquimia requiere la consideración de ambos polos, Pero antes cumple articular de

¹ El muy preciso e informado estudio de María del Carmen Fernández Díaz con título *Marguerite Yourcenar: erotismo, alquimia y otros saberes* (2006) recorre ambos temas pero sin trenzarlos. Sin embargo, desde el principio señala la solidaridad de ambos ámbitos: “Una visión de lo erótico basada en la unidad del alma y del cuerpo, en la armonía entre ambos, enlaza directamente con la idea de la unidad intrínseca del mundo, de todo lo creado, producto de una sola materia o de un solo ente pensante, precepto fundamental de la alquimia y también del budismo taoísta” (Fernández Díaz, 2006: 9).

² El fundamental estudio de Manuela Ledesma Pedraz con título *Marguerite Yourcenar. Vida y obra en espiral* (1999) subraya el juego de analogías como una de las bases de la alquimia y aquello que la emparenta con los grandes ocultistas del Renacimiento y su convicción de que el hombre es un microcosmos “formado por la misma sustancia y regido por las mismas leyes que rigen el cosmos, que se encuentra, como toda materia, sometido a una serie de transformaciones” (1999: 304). Desde esta consideración, la pasión-emoción puede ser vista como un proceso transformacional que cabría en el sistema de analogías de la alquimia.

Por otra parte, el personaje de Zénon en *L'œuvre au noir* avanza en su recorrido estudioso desde la alquimia hasta la medicina, comprendida esta como práctica científica que se ocupa del cuerpo sometido a secretas conmociones: « Le corps et ses mystères vont exclusivement accaparer désormais sa destinée. Peut-être s'effraie-t-il de ne plus avoir assez de temps pour pousser plus avant ses travaux, après pourtant “tant d'années passées à anatomiser la machine humaine” [...] ? Les ressorts de la psychologie, ou de l'affect, vont constituer, près de 400 ans avant nos modernes efforts, une part importante de ses recherches, à partir de ses expériences personnelles. Il fait alors basculer l'étude des chairs, des substances qui les composent vers celles des sens, des ivresses qui submergent l'humaine nature, dont le désir bien sûr. Des contrées inexplorées sont abordées para Zénon, telle celle de la différenciation sexuée, dont il énonce l'énigme » (Roquette, 2007 : 26). La analogía entre alquimia y pasión-emoción recoge pues los polos del recorrido de estudio y reflexión del propio Zénon y los unifica.

manera teórica los aspectos de la emoción-pasión que han de resultar significativos para desplegar tal minuciosa analogía en la obra yourcenariana.

Las teorías de las emociones tratan de un objeto en torno al que hoy aúnan su saber las distintas ciencias cognitivas (psicología, neurología, filosofía o inteligencia artificial). El interés actual por la emoción no responde solamente a su carácter de experiencia difícilmente expresable que funda la subjetividad –algo explorado durante siglos por la literatura– sino también a la posibilidad de que un cierto modo de gestión de la emoción sea índice de humanidad, algo que concierne tanto a los estudios sobre cognición –con su incidencia en los estudios animalistas y ecocríticos– como a los límites de la creación de inteligencia y al pensamiento post-humanista o trans-humanista.

Las emociones se entienden como manifestaciones psicofísicas variablemente accesibles para los diversos niveles de la conciencia humana –alguno de los cuales compartimos con buena parte del reino animal–. En la actualidad, se entiende que el cerebro gestiona de dos maneras complementarias las emociones (LeDoux, 2005): por un lado, se procesan emociones básicas –como el miedo– de manera muy rápida; por otro lado, se procesa de modo cognitivo el estímulo sensorial que viene de la percepción.

La existencia de estas dos vías de procesamiento determina que la emoción tenga un trayecto inconsciente y otro consciente³. El primero produce una evaluación rudimentaria (dictada esencialmente por la supervivencia) que da lugar a cambios corporales. Esta evaluación preconsciente conduce a una experiencia física emocional que es cognitivamente impenetrable precisamente porque es anterior a la conciencia y pertenece a un mundo *tensivo* regido por el sentir y no por el conocer (Greimas y Fontanille, 1991)⁴. Por su parte, la emoción consciente tiene un tratamiento cognitivo y se puede volver mucho más compleja –sin renunciar por ello a su origen también inconsciente y anclado en las modificaciones corporales–. Puede pues aspirar a un relato verbal, ya que pertenece al ámbito del que Damasio llama *yo autobiográfico*.

Considerando esta variabilidad de grados de conciencia que afecta a las emociones, se tiende hoy a distinguir tres aspectos que pueden darse en el seno de una misma emoción: por un lado una experiencia física de emoción y un sentimiento de la emoción que se sitúan en la conciencia básica; por otro lado un “saber que tenemos un sentimiento de emoción” que es asunto de la conciencia superior.

³ La manera rápida e inconsciente de procesamiento se realiza mediante una vía subcortical que une el tálamo con la amígdala (sin pasar por el córtex). La manera lenta es consciente y utiliza una segunda vía que pasa del tálamo a la corteza sensorial y de ahí a la amígdala.

⁴ En el mismo sentido, Damasio, en su *teoría de los marcadores somáticos*, concibe en el humano un *yo central* que produce algún tipo de representación no verbal de los estados de su cuerpo en contacto con el mundo sin necesidad de acudir a la conciencia superior (Damasio, [1994] 2011), una representación de la que también son capaces los animales.

Hay emociones que suelen alcanzar la conciencia más frecuentemente que otras, y ello parece separarlas del resto hasta el punto de que no parecen emociones⁵. El amor –quizá uno de los casos más controvertidos– es hoy usualmente admitido entre las emociones (Damasio, [2003] 2005: 101-105), y lo mismo les sucede a las pasiones (Díaz, 2007: 486), que llegan incluso a convertirse en clase y dejan de ser subespecie: por ejemplo, el neurobiólogo Jean-Didier Vincent (1986: 159) prefiere hablar en general de “pasiones” y no de “emociones”. De modo que la pasión amorosa es también una emoción, y, como tal, cumple ese trayecto desde lo inconsciente a lo consciente sin dejar por ello de estar encarnada, de encontrarse inscrita en el cuerpo del sujeto emocionado.

Que la pasión amorosa sea emoción cognitivamente procesada le permite llegar a ser objeto de tratamiento racional al tiempo que conserva un oscuro origen en la conmoción del cuerpo⁶: aun razonada, la pasión amorosa es vivida simultáneamente como una emoción invasiva, exclusiva y sorprendente, lo cual es indicio de un trayecto preconsciente previo al consciente que proporciona al sujeto algo que pudiera llamarse *experiencia global del trayecto emocional*: experiencia de la emoción somática, experiencia afectiva de esa emoción (o “sentimiento de emoción”, en términos de Damasio) y conocimiento de la emoción.

Esa globalidad de la experiencia permite al sujeto pensar que quizá exista algún tipo de acceso cognitivo a las instancias preconscientes donde se gesta, incluida la de la experiencia emocionada del propio cuerpo. Y obtener acceso cognitivo a esas zonas vedadas de la emoción es un proyecto de exploración de las fronteras de la mente humana en el que se han implicado tradicionalmente la filosofía, el psicoanálisis y la literatura⁷.

La obra de Marguerite Yourcenar –poética, ensayística, novelística– se inserta en esta tradición de interrogación. Obra imbuida de cultura y saber, no es menos un persistente interrogante sobre las pasiones. Un interrogante que aspira al conocimiento de los trayectos de la emoción-pasión y que procede a hacerlo de maneras diversas: ya sea mediante la autoexploración analítica de *Alexis ou le traité du vain combat*

⁵ Actualmente se reconocen seis emociones fundamentales –ira, miedo, alegría, tristeza, sorpresa y disgusto–, siendo el resto de emociones combinaciones o derivaciones de estas o de aspectos de estas (Díaz, 2007: 486).

⁶ De hecho, ni la propia racionalidad escapa a la mediación de la emoción y a su raíz biológica y corpórea: la razón sin la emoción no es humana, dice hoy la neurobiología.

⁷ Si la novela ha tendido a *representar* las fronteras de este conocimiento (esencialmente mediante la tradición literaria que asocia el amor con la locura), la poesía ha tratado de *dar presencia* a las exploraciones de dicha frontera: desde finales del XIX la poesía tiene marcada vocación cognitiva, se interroga por lo que escapa al conocimiento racional y a menudo escenifica verbalmente los disensos y reconciliaciones entre percepción y cognición que han caracterizado a las teorías de las emociones. La poesía, en suma, interroga en sí misma las formas en las que la emoción se imbrica en la racionalidad humana.

(1929) y *Mémoires d'Hadrien* (1951) o con la poesía arrebatada de *Les charités d'Alcippe* (1956) y la re-es escenificación de la pasión en ámbito mitológico de *Feux* (1957). Son estos dos ámbitos –la poesía y el mito– los que presentan posibilidad de atisbar un conocimiento del trayecto preconsciente, pues, por un lado, la poesía es lenguaje verbal que se ancla en el *relato no verbal* (Damasio, [1994] 2011) del cuerpo; y, por otro lado, el mito –en cuanto relato de orígenes– se interna en las zonas liminares de la conciencia humana, allí donde esta podría emparentar con la de los dioses y –más importante aún para lo que interesa a estas páginas– con la del animal.

1. La doble *materia prima* de la alquimia

Ya ha quedado dicho que son las obras de Yourcenar *Feux* y *Les charités d'Alcippe* las que centrarán el análisis de las presentes páginas. Es sin embargo *L'œuvre au noir* (1968) la que proveerá el modelo para el análisis de la pasión, un modelo –la alquimia– que la autora utiliza en la propia novela para explicar la vida y la figura de su protagonista Zénon. El saber hermético de la alquimia guarda analogía con la conjunción de preconsciencia y cognición que atañe a la emoción-pasión. Y, además, la doble empresa de la alquimia –saber espiritual y saber material– la habilita como su metáfora, pues la emoción es conmoción de la materia viva que también se manifiesta como fenómeno psíquico y como pensamiento. *Feux* se presenta como un poético relato de pasiones amorosas míticas con posibilidad de ser leído a la luz de esa duplicidad de la obra alquímica. Probablemente la escritora no se sentía lejos del pensamiento científico y filosófico que –atravesando los siglos y emergiendo con fuerza a principios del XX– recusa la cartesiana distinción de la *res extensa* y la *res cogitans*. De hecho, Yourcenar ponía en relación pensamiento presocrático y alquimia en tanto que ambos proporcionan fórmulas reconciliadoras del alma y el cuerpo (*vid.* Fernández Díaz, 2006: 100-101).

El mito alquímico fue precisamente en su origen una propuesta de concepción confusional de ambas *res*, pues, como es sabido, en su calidad de práctica proto-científica y de disciplina filosófica, contemplaba como objetivos tanto la conversión de los metales en oro y la eterna juventud como la inmortalidad y la sabiduría del espíritu; en su seno y en su lenguaje se operaba una confusión entre el oro, el fuego, la luz y Dios como principio creador. De hecho, sus sustancias son simbólicas: “el azufre representa la voluntad, el humo es el alma separada del cuerpo, el arsénico simboliza la virilidad” (Fernández Díaz, 2006: 109). Refiere Mircea Eliade (1983: 72-73) que en la obra alquímica “se parte de la *materia prima* para llegar a la Piedra filosofal; pero una y otra «sustancias» se niegan a una identificación precisa, menos a causa del lacónismo de los autores que, precisamente, de su prolijidad” (son más de cincuenta los sinónimos empleados para dicha materia prima en el *Lexicon alchemiae* de Martin Ruland editado en Frankfurt en 1612). Y añade:

En cuanto a la “naturaleza” precisa de la *materia prima*, escapa a toda definición. Zacarías escribía que no nos engañamos al declarar espiritual a “nuestra materia”, pero que tampoco mentimos si la llamamos “corporal”; y si la llama “celestes”, “éste es su verdadero nombre”, y si se le dice “terrestre”, no se es menos exacto. [...] De ahí el gran número de sinónimos utilizados para designar a la *materia prima*. Algunos alquimistas la identifican con el azufre o el mercurio, o bien el plomo; otros, con el agua, la sal, el fuego, etcétera. Todavía hay otros que la identifican con la tierra, la sangre, el Agua de juventud, el Cielo, la madre, la luna, el dragón, o con Venus, el caos y con la misma Piedra filosofal o con Dios. Esta ubicuidad de la *materia prima* corresponde en todos sus puntos con la de la Piedra filosofal. Porque si la Piedra es el resultado final de una operación fabulosa [...], también es al propio tiempo extremadamente accesible: efectivamente, se encuentra en todas partes (Eliade, 1983: 72-73).

El conocido libro de Spencer-Noël sobre *L'œuvre au noir* (1981), explora el paralelismo entre la vida de Zénon y las tres fases alquímicas (a veces se señalan cuatro –y hasta cinco– en las diferentes tradiciones alquímicas): *nigredo*, *albedo* y *rubedo*. En modo sumario, estas fases podrían describirse de la siguiente manera: *nigredo* u *opus nigrum* figura la entrada en la opacidad de la materia, la muerte de los instintos, el desmembramiento del cuerpo, la calcinación y la disolución. Y precisa Eliade (1983: 69):

Según ciertos autores, la disolución sería la primera operación; según otros, sería la calcinación, la reducción a lo amorfo mediante el Fuego. Sea como fuere, el resultado es siempre el mismo: la “muerte”. Esta reducción alquímica [...] puede ser considerada como una regresión al estado prenatal, [...] en otros términos, a la reintegración en una situación originaria. La “disolución” en la materia prima aparece igualmente bajo el símbolo de una unión sexual, que acaba con la desaparición en el útero.

Albedo escenifica la purificación, la ausencia de fatiga o de pasiones, la reducción a la esencialidad. *Rubedo* suma el éxtasis al despojamiento, procurando una libertad sin angustia y la adquisición de la piedra filosofal, es decir, la coincidencia de la creación y la destrucción de la materia. Estas etapas de la Magna Obra alquímica tienen correspondencia con la muerte, la resurrección y el éxtasis místicos.

La aspiración de Zénon en *L'œuvre au noir* es la de sobrepasar su naturaleza de hombre (ON, 18)⁸, y, ciertamente, la novela consigue llevarle hasta las fases de *albedo* y *rubedo*, viniendo esta última a coincidir con los momentos de la propia muerte del personaje. El propio título de la novela revela que, ciertamente, será la fase de *nigredo* la que ocupe la mayor parte de la vida de Zénon y su relato. De modo que lo que se presenta esencialmente son los modos de la disolución y la separación de la materia relativos al espíritu y al cuerpo (creencias, instintos...) mediante operaciones de metamorfosis en las que actúa el fuego u otro símbolo afín. *L'œuvre au noir* señala el cuerpo del alquimista Zénon como vaso hermético alquímico psico-físico en el que la materia habrá de revelar sus potencias creadoras tras manifestar sus resistencias a la disolución. Anota Fernández Díaz (2006: 111) que el término griego *Zénon* –cercano al nombre *Zénon*– significa en griego ‘azufre’ y ‘divino’, conceptos ambos que acompañan bien al del ‘fuego’. Como apunta Mircea Eliade (1983: 71), “el alquimista occidental en su laboratorio, lo mismo que sus colegas chinos o indios, operaba sobre sí mismo, sobre su vida fisio-psicológica tanto como sobre su experiencia moral y espiritual”. Y el fuego también se halla presente “en las técnicas psico-fisio-lógicas que fundamentan las magias y místicas chamánicas más antiguas conocidas” (Eliade, 1983: 76).

El fuego que en *nigredo* ha de calcinar la *materia prima* pero que antes la envuelve y transforma en energía, da precisamente nombre al libro *Feux*, que Yourcenar escribió en su juventud. En él, el cuerpo y el ánimo asumen la noción de materia inflamada y abrasada: un *opus nigrum* relatado de manera repetida y proteica. Parece así pues que si el modelo alquímico es útil para explorar las pasiones, lo es sobre todo en su fase de *nigredo*, que atañe indistintamente a la *materia prima* física y psíquica; una indistinción que analógicamente se corresponde con la emoción-pasión que sobrecoge al cuerpo y que alcanza también a ser sentimiento.

Feux y *Les charités d'Alcippe* son textos intensa y permanentemente empeñados en verbalizar la emoción-pasión que atañe a los cuerpos y los espíritus: el esfuerzo del lenguaje pugna por conocer la experiencia de la emoción-pasión, por recorrer su trayecto desde la preconsciencia a la conciencia –una conciencia cuyo atributo es el lenguaje–. La enunciación de ese conocimiento en ambos textos de Yourcenar es poética –plural en su expresión y en su sentido, rítmica y repetitiva, metafórica–: como el lenguaje hermético y doble de la alquimia. El cuerpo emocionado habla de sí mismo como el alquimista de su arte.

2. El mito: clasicismo y alquimia

Feux –libro en el que la novelista habla intermitentemente en primera persona– es, junto con *Les charités d'Alcippe*, una de las escasas incursiones yourcenarianas

⁸ Las obras de Yourcenar se referenciarán mediante iniciales: *L'œuvre au noir* (ON); *Feux* (F); *Les charités d'Alcippe* (CA); *Mémoires d'Hadrien* (MH).

en el género poético (como tal considera la autora en su prefacio las prosas de *Feux*). *Les charités d'Alcippe* data del año 1956, aunque contiene poemas muy anteriores a esa fecha, bastantes de ellos escritos en los años 20 y 30 –casi coetáneos de la escritura de *Feux*–, y su escaso grosor compendia buena parte de la producción de poesía en verso de la autora. Es preciso, sin embargo, anotar que Yourcenar es poeta abundante en lo que se refiere a su actividad traductora de poemas griegos antiguos o de *negro spirituals* –sirvan de ejemplos *La couronne et la lyre*, de 1979 y *Fleuve profond, sombre rivière*, de 1964–. Se diría entonces que, sin faltarle pulso poético, Yourcenar experimenta cierta retracción frente a un género asociado al lirismo de primera persona. Por lo demás, la factura de estos poemas de *Les charités d'Alcippe* es esencialmente clásica, y abundan en ellos personajes antiguos y figuras mitológicas como centauros, harpías y sirenas, lo cual dota al poemario de un cierto parentesco con *Feux*.

La primera edición de *Feux* es de 1936; Yourcenar tiene entonces 33 años y está enamorada de André Fraigneau, joven escritor homosexual; el libro nace pues de una pasión concreta y no correspondida⁹, asunto que años más tarde incomodará a la escritora, quien procurará modificar la recepción del libro mediante reflexiones de este tenor:

Dans *Feux*, où je croyais ne faire que glorifier un amour très concret, ou peut-être exorciser celui-ci, l'idolâtrie de l'être aimé s'associe très visiblement à des passions plus abstraites, mais non moins intenses, qui prévalent parfois sur l'obsession sentimentale et charnelle (*F*, 26).

Treinta años han pasado desde la primera redacción de un libro que se abre con esta frase: “J'espère que ce livre ne sera jamais lu” (*F*, 29). Y este *incipit* –más desafiante que tímido– admite implícitamente el carácter autobiográfico de su tono erótico y pasional. Algo que no consiguen borrar ni la presencia del “amor-abnegación” (Yourcenar, 1980: 93) en alternancia con el “amor-pasión”, ni la dilución de la pasión amorosa en “pasiones más abstractas”.

Feux está compuesto por dos voces –autodiegética y heterodiegética– que se alternan en la enunciación de dos tipos de relato: el primero desgrana reflexiones gnómico-poéticas referidas al padecimiento amoroso personal, el segundo yuxtapone mitos greco-latinos y cristianos, reelaborados algunos con ciertas claves contemporáneas y alto aliento poético y sensual; respecto de la naturaleza genérica de estos escritos, en un momento del prólogo, la autora los trata de “poemas”, y habla de su “expresionismo” enfrentado a las restricciones puristas y clásicas. Son sus títulos “Phèdre ou le désespoir”, “Achille ou le mensonge”, “Patrocle ou le destin”, “Antigone ou le choix”, “Léna ou le secret”, “Marie-Madeleine ou le salut”, “Phédon ou le vertige”,

⁹ Una visión sintética y precisa de esta relación amorosa con el contenido de *Feux* puede encontrarse en el libro de Àngels Santa Marguerite Yourcenar. *Els desordres de la carn i la pau de l'esperit* (2005: 59-63).

“Clytemnestre ou le crime” y “Sappho ou le suicide”. La elección de personajes míticos o pseudo-míticos parece acogerse a una usanza artística clásica que la propia Yourcenar (1982: 11) ha descrito de manera crítica: “Dans l’art, même aux époques les plus favorisées et les plus libres, le peintre et le sculpteur, pour exprimer la poésie des sens, ont dû se chercher des alibis mythologiques ou légendaires ou mettre sur leurs tendres nus le vernis protecteur de théories esthétiques”. Aun versada en culturas varias, admiradora de los textos eróticos de la cultura india, crítica con la escisión entre el espíritu y la carne operada por el intelectualismo griego y el rigorismo romano (Yourcenar, 1982: 9), seducida por la sensualidad de la mística japonesa o soñadora, con Adriano, de un conocimiento fundado sobre lo erótico¹⁰, Yourcenar parece no poder evitar ciertos pudores personales. Pero no es justo ver en su elección únicamente una coartada para tratar veladamente la sensualidad. Los mitos de su admirado mundo greco-latino no solo albergan una extensa y prolija exploración de la emoción-pasión que ampara a la voz en primera persona, sino que, en su obra, también se dejan modelar por el mito transcultural y transtemporal de la alquimia. Y con ello, Yourcenar está produciendo una novedosa amalgama de clasicismo y alquimia.

Señala Mircea Eliade que la alquimia, de hecho, tiene su probable origen en “el encuentro con los simbolismos, las mitologías y las técnicas de los mineros, fundidores y herreros” de la antigüedad. Pero, sobre todo, fue el descubrimiento experimental de la “Sustancia viviente”, tal como era sentida por los artesanos, el que debió jugar el papel decisivo. Efectivamente, es “la concepción de una Vida compleja y dramática de la Materia lo que constituye la originalidad de la alquimia en relación con la ciencia griega clásica” (Eliade, 1983: 66). Pareciera entonces que Yourcenar intuyó en el mito la expresión de la materia viviente compleja y dramática que alienta en la alquimia. Yourcenar (1971: 177) se refiere precisamente a los mitos griegos tratados en su libro *Feux* diciendo que en ellos “[elle] reconnais[sai][t] les étranges scories, les concrétions inattendues de la matière qui a passé par la flamme”.

3. Alquimia de la carne

Así pues, en los relatos de *Feux*, los fuegos que actúan sobre los cuerpos alcanzan al espíritu, que se ve sacudido a su vez por la metamorfosis. En modo general, a estos relatos poético-míticos del libro convendría un exergo extraído de uno de los poemas de *Les charités d’Alcippe*: “Toute âme s’instruit par la chair” (CA, 74). Verso que es quizá el reverso de la apreciación de Adriano: “la chair elle-même, cet instrument de muscles, de sang, et d’épiderme, ce rouge nuage dont l’âme est l’éclair” (MH, 21). Una apreciación que vale como descripción poética del trayecto preconsistente de la emoción-pasión.

¹⁰ Estas son las muy conocidas palabras de Adriano: « J’ai rêvé parfois d’élaborer un système de connaissance humaine basée sur l’érotique » (Yourcenar, [1958] 1974: 22).

Pero antes de toda instrucción mutua de espíritu y cuerpo, en el principio de la operación alquímica cabe distinguir la consideración aislada de una *materia prima* corporal, que vendría a corresponder a la experiencia física como sustrato en la teoría de las emociones –esa primera evaluación de la sensación por vía subcortical, en la que el conocimiento preconsciente del sujeto no es traducible a lenguaje–. En su primer estado, aislado de la conciencia o el espíritu, el cuerpo es objeto –y no sujeto– de afecto, lo cual excluye su participación en operaciones cognitivas: “Corps, portefaix de l’âme, en qui peut-être croire / Serait plus vain, cher corps, que de ne t’aimer pas”, dice el poema “Hospes comesque” de *Les charités d’Alcippe*. Y hay también en ese poemario un cuerpo viudo del alma arrebatada por los dioses, y un rostro humano que es el “coffret charnel de l’âme tue” (CA, 20, 10, 14). En esa soledad primera de la materia corporal separada de su espíritu, el cuerpo podría incluso ocupar el espacio del alma y reemplazarla en alguna de sus prerrogativas. Así dice *Feux*: “Le soir, dans les bouges où nous traînons ensemble, ton corps nu semble un Ange chargé de veiller ton âme” (F, 138)¹¹. Y quizá por ello cabe encomendar en plegaria el cuerpo y no el alma: “Mon Dieu, je remets mon corps entre vos mains” (F, 138). Se presenta así una suerte de prelación de la carne respecto del espíritu dentro de la *materia prima* alquímica y emocional, una carne a la que su privación de espíritu o de vida psíquica no desvaloriza sino que dota de cierta pureza: “Un cœur, c’est peut-être malpropre. C’est de l’ordre de la table d’anatomie et de l’étal de boucher. Je préfère ton corps” (F, 56). Aprovechando ambos polos de la vieja metáfora del corazón, Yourcenar atribuye aquí al espíritu y a las emociones las suciedades viscerales del corazón que los metaforiza. Despojada así del corazón, el cuerpo es materia noble. Este ambivalente y paradójico juego abunda en las páginas de *Feux*, y la propia autora lo señala en el prólogo con el nombre de *calembour* poético.

Pero este aislamiento de la materia privada del espíritu no es un estado que se pueda estabilizar, pues la vida humana –que es una larga articulación de emociones– y la obra alquímica exigen la presencia del cuerpo y la psique, de la materia y el espíritu. Por ello, de modo más frecuente, el corazón suele asumir en los versos yourcenarianos su doble condición, material y metafórica, de cuerpo y espíritu. Es entonces cuando el cuerpo se convierte en un “vivant ciboire”, un vaso sagrado vivo donde se producen transmutaciones físicas y espirituales representadas globalmente por el corazón: “Cœur sans fin transmuté dans ce vivant ciboire” (CA, 20). Y sucede también que esa operación alquímico-emocional es reconocida por el sujeto de pasión en su objeto: “On ne sépare pas le parfum de la rose; / Je ne sépare pas votre âme de son

¹¹ Las citas extraídas de *Feux* se referencian del siguiente modo: cuando pertenecen a los fragmentos líricos no incluidos en ninguno de los 9 relatos se reseña únicamente la página en la que aparecen; en el caso de citas pertenecientes a los relatos, además de la página se menciona en el entorno de la cita el nombre propio mítico del personaje al que se refiere, nombre que siempre forma parte del título del relato, tal y como se ha anotado anteriormente.

corps” (CA, 32). Y no solo en los sujetos en sí sino entre sujetos y objetos de pasión parece que es posible que los cuerpos se confundan con las almas: “Ta chair m’est un flambeau / Fait de cire et de flamme; / J’étreins, délice nu, / Ton visage inconnu / Identique à mon âme” (CA, 42-43).

4. La vida dramática de la materia

Ciertamente, de la materia corporal lo que interesa a la obra alquímica y a la emoción es su vida, esa vida que genera la transformación de la propia materia. Hay obra alquímica y hay emoción porque –en primer lugar– hay vida y transformación en la materia, y así lo manifiesta Yourcenar al nombrar “la amalgama de átomos / que soporta en nosotros el furor del deseo” (CA, 11). Y que no solo soporta la pasión amorosa. Señala la autora en su prefacio a *Feux* que otras pasiones –complejas– vienen a unirse a esta primera: la justicia en Phèdre, el conocimiento en Phédon, o la salvación en Marie-Madeleine. Las pasiones, amorosas o no, son emociones que resultan de la evaluación de sucesos bioquímicos que generan experiencias de estados del cuerpo: también lo son estas que señala Yourcenar. Marie-Madeleine –alcanzada por la pasión de la salvación en el momento en que se le hace visible el Dios resucitado– evoca una sensación física de invasión en su cuerpo: “je tombai à genoux, envahie par ce doux tremblement des femmes amoureuses qui croient sentir se répandre dans tout leur corps la substance de leur cœur” (F, 132). No es solo el paralelismo de la manifestación física entre esta pasión de salvación y la pasión amorosa lo que ha de subrayarse, sino también la evaluación de lo que al cuerpo acontece, percibido aquí como un movimiento de sentido inverso (de la conciencia al cuerpo) al que hoy señala la neurobiología de la emoción.

La pasión es pues –en el contexto de la teoría de las emociones– el nombre de la operación en la que cuerpo y psique se dan mutuamente alcance y devienen –en el contexto alquímico– ambivalente *materia prima* sometida a un fuego que desencadena el *opus nigrum*. La materia reducida a residuos en *nigredo* habla así: “Rien à craindre. J’ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur” (F, 40). Las nociones de consunción y muerte se imponen sobre los cuerpos vivos abrasados por la pasión, y cabe analizar este proceso dividiéndolo en dos casos diferentes. En primer lugar, el caso de la pasión de ciertos vivos por los muertos, caso representado por Achille quien, vivo pero contaminado por la muerte de Patrocle, entra física y psíquicamente en un proceso que le asemeja a su amante:

Depuis la mort de cet ami qui tout à la fois avait rempli le monde et l’avait remplacé, Achille ne quittait plus sa tête jonchée d’ombres : nu, couché à même la terre comme s’il s’efforçait d’imiter ce cadavre, il se laissait ronger par la vermine de ses souvenirs. De plus en plus, la mort lui apparaissait comme un sacre dont seuls les plus purs sont dignes : beaucoup d’hommes se défont, peu d’hommes meurent (F, 63).

La disolución característica de *nigredo* adopta aquí un modo mimético –poco digno y puro, como corresponde a esta fase– en el que los muertos prestan su muerte a los vivos. Las metamorfosis de la materia viva imitan su muerte hasta el punto de que la pasión del sujeto parece reemplazada por la del objeto, algo que expresan así los versos de *Les charités d’Alcippe*:

Les morts se sont rués pour habiter ma chair.
 Ils ont agi pour moi ce corps sonné sans crainte,
 Ont mordu par ma bouche à de troubles appâts,
 Autour de leurs désirs ont noué mon étreinte;
 Aux lieux où je marchais imprimant leur empreinte,
 M’ont traîné dans des lits que je ne savais pas.
 Tout ce que j’ai cru mien se dissout et chancelle:
 Dénouant sans mourir les nœuds intérieurs,
 [...]
 Je ne me trouve plus qu’en me cherchant ailleurs.
 [...]
 Témoin désespéré de mes métamorphoses,
 [...]
 J’existe à tout jamais dans ce que j’ai donné (CA, 12).

La vida de la *materia prima* persiste incluso disuelta, pero su existencia escapa ya a su antigua especie. La pasión por un muerto toma formas panteístas, circula en la naturaleza, confunde el cuerpo amante con la tierra en que se ha convertido el amado: “L’impérissable amour erre de veine en veine” (CA, 33) mezclando en una misma existencia las almas y los cuerpos: “Vous ne saurez jamais que j’emporte votre âme / Comme une lampe d’or qui m’éclaire en marchant ; / Qu’un peu de votre voix est passé dans mon chant. / [...] / Et que vous vivez un peu puisque je vous survis” (CA, p. 34)

Mas la *materia prima* apasionada no siempre se disuelve en naturaleza o adopta la forma cadavérica de su objeto. En la pasión por los vivos, cuando la pasión no es correspondida, los cuerpos entran en una fase de *nigredo* que cumple de otro modo su disolución. La materia se spectraliza, se invisibiliza en su fantasma. Así se lee en la desesperación de Phèdre: “Devant la froideur d’Hippolyte, elle imite le soleil quand il heurte un cristal: elle se change en spectre; elle n’habite plus son corps que comme son propre enfer” (F, 34). O en la pulsión suicidaria de Sappho, abandonada por Atys: “elle se dénude comme pour s’offrir à Dieu; elle se frotte d’un blanc gras qui déjà la transforme en fantôme” (F, 213). La metamorfosis es aquí simbiosis con la desaparición del objeto de pasión, un modo de disolución de la materia legible también en términos psicológicos y aún psicoanalíticos en otro pasaje: “Cesser d’être aimée, c’est devenir invisible. Tu ne t’aperçois plus que j’ai un corps” (F, 191). Con todo, quizá estas formas de disolución en lo spectral no son terroríficas, quizá son un

modo menos violento que otros albergados en *nigredo*: “Je n’ai pas peur des spectres. Les vivants ne sont terribles que parce qu’ils ont un corps” (F, 73).

Pues lo cierto es que la pasión que envuelve los cuerpos vivos implica también –en sus metamorfosis a través del fuego– calcinaciones, reducciones y concentraciones de materia que pudieran ser más dramáticas. Así es el cuerpo al que alcanzan las llamas: “Brûlé de plus de feux... Bête fatiguée, un fouet de flammes me cingle les reins. J’ai retrouvé le vrai sens des métaphores de poètes. Je m’éveille chaque nuit dans l’incendie de mon propre sang” (F, 110). Esa zona negra de reducciones y disipaciones confusionales es el escenario de muchos versos de *Les charités d’Alcippe*: “Nuit, secrète tiédeur où les corps se pénètrent, / Où l’âme se répand en de sombres parfums” (CA, 38), un *opus nigrum* donde “Je ne distingue plus, dans l’ombre qui m’attire, / Autrui, cet ennemi, de Moi, cet étranger” (CA, 40). Este es el drama –acción que desencadena emoción– de la *materia prima* en la operación alquímico-pasional: convertirse en Otro, ser sujeto de conmociones en las que cesa el reconocimiento de la propia conciencia.

Como es conocido a través de los escritos alquímicos, la fase de *nigredo* presenta semejanza con una regresión y una reintegración en el claustro materno; la coalescencia intrauterina es un modo fusional que corresponde a la reducción del cuerpo amoroso a germen o residuo esencial; y se diría que es desde ese claustro materno desde donde la voz pronuncia esta confesión amorosa:

J’ai atteint le centre. J’écoute le battement d’on ne sait pas
quelle divine horloge à travers la mince cloison charnelle de la
vie pleine de sang, de tressaillements et de souffles. Je suis près
du noyau mystérieux des choses comme la nuit on est quelque-
fois près d’un cœur (F, 112).

La disolución de la *materia prima* exigía, según Paracelso, que el mundo “entrara en su madre”, una expresión que en la literatura de Yourcenar deviene metáfora aplicada al ámbito de la emoción-pasión. A uno y otro registro conviene y satisface un mismo sentido: el de entrar en la exterioridad del Tiempo inscribiéndose en una situación originaria.

Decía Mircea Eliade (1983: 76): “El *vas mirabile* del alquimista, sus pequeños hornos, sus retortas, [...] todos estos aparatos representan el lugar de un retorno al Caos primordial, de una repetición de la Cosmogonía; allí mueren y resucitan las sustancias para ser finalmente transmutadas en oro”. Hay una dinámica en *nigredo* que pudiera emparentarse con la entropía, con su progresiva distribución uniforme de la energía y con el aumento de desorden molecular de la materia que termina en un orden inexpresivo; así parecen figurarlo también los átomos que sustentan el deseo yourcenariano –al tiempo que no renuncian a la figuración uterina–: “Frémissement confus, indistinct et paisible, / Où tous les corps humains ne sont plus qu’un seul corps. // Nuit où le nouveau-né croit retrouver l’asile / Du gouffre maternel qui

longtemps l'abrita" (CA, 39). La transformación de los cuerpos se mimetiza con la escenificación de un final en el que el fruto vuelve a la fase originaria de germinación, una involución que in-distingue y apacigua hasta la parálisis. ¿O debiera decirse: hasta *albedo*?

Toda combustión necesita que la materia contenga flogisto, diría el alquimista. La pasión es la sustancia sin peso que hace inflamable la materia, parece decir la voz poética yourcenariana. Y el *opus nigrum* durará mientras persistan ambos: flogisto y pasión.

5. Pasiones contrarias, cuerpos contrarios

Nigredo es una explosión dinámica que trabaja para alcanzar su propio agotamiento. En esta fase, el proceso alquímico de reunión de contrarios se muestra eficaz, pues incentiva esa aceleración de fuegos cuya vocación es desembocar en oscuridad. La *materia prima* de *Feux* ensaya múltiples combinaciones contrarias que buscan la dramatización extrema: tanto la expresión violenta de su padecimiento como la escenificación teatral¹². Atañen estas combinaciones tanto a pasiones opuestas albergadas por un solo sujeto como a cuerpos enfrentados. Entre las primeras, figura la amalgama de amor y odio que Phèdre experimenta por un Hippolyte al que ha criado como a un hijo: Phèdre lo acusará de violación precisamente por no poder conseguir realmente su cuerpo; pero en esta acusación, obra del odio, lo que Phèdre inventa es la unión de dos cuerpos que el amor no ha podido reunir. Y escribe Yourcenar: Phèdre "s'invente joie par joie le viol dont elle accuse Hippolyte, de sorte que son mensonge est pour elle un assouvissement" (F, 35). El odio consigue la fusión que al amor le está vedada, las pasiones contrarias colaboran en un goce de cuerpos confusional y mortal.

Achille, por su parte, está envuelto en la atracción de dos mujeres que multiplican al cuadrado sus pasiones contrarias: "Achille et Déidamie se haïssaient comme ceux qui s'aiment; Misandre et Achille s'aimaient comme ceux qui se haïssent" (F, 45). El resultado es que Achille mata con sus propias manos a su amada Déidamie, y que la viril Misandre termina salvando a su odiado –por esquivo– Achille. La muerte, como en el caso del suicidio de Phèdre, acude a la cita que se dan las pasiones contrarias. O quizá es al revés: las pasiones contrarias acuden a una cita que es siempre la de la muerte. Por ello, tal vez, también Achille se ve asediado por el amor en el momento

¹² Sobre la unión de contrarios en *Feux*, conviene consultar el artículo de Francesca Counihan (1995) y el estudio de Manuela Ledesma Pedraz (1999). Se subraya en este último la raíz heraclítea de la coexistencia de contrarios en la obra de la escritora y muy particularmente en *Feux*, texto fundamental de un "periodo dominado por el referente del mundo griego" (1999: 181). Ledesma Pedraz considera a Yourcenar un avatar del "químico perfecto", "crisol vivo en el que van a fundirse y purificarse los elementos contrarios, alcanzando así esa *coincidentia oppositorum*" (1999: 260). Aunque el comentario está referido a *Mémoires d'Hadrien* cabe hacerlo extensible a *Feux*, donde, como es sabido, Yourcenar expresa la pasión amorosa en primera –además de en tercera persona–.

en va a dar muerte en combate a la amazona Penthésilée, y el golpe de su espada coincide con un acto de imaginaria posesión sexual del cuerpo que hiere:

Achille avançait, puis reculait, [...] envahi par l'amour qu'on trouve au fond de la haine. De toute sa force, il lança son glaive [...]. Penthésilée tomba comme on cède, incapable de résister à ce viol de fer. [...] Achille sanglotait, soutenait la tête de cette victime digne d'être un ami. C'était le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle (*F*, 68-69).

En la muerte, a la enemiga amazona se superpone el amado rostro del amigo. Esta reversibilidad y confusión de las pasiones contrarias –y de los cuerpos– en un escenario mortal trasciende a los individuos y los concierne colectivamente. Así, Phédon interpreta las luchas sangrientas que asolan su ciudad como posibles escenas en las que amorosamente se consumen los cuerpos. Y dice: “Tout chancela, tout tomba, tout fut anéanti sans que je sache s'il s'agit d'un vrai siège, d'un incendie réel, d'un massacre véritable, ou si ces ennemis n'étaient que des amants, et ce qui prenait feu n'était autre que mon cœur” (*F*, 147).

Los diversos ejemplos mencionados funden la doble *materia prima* de carne y espíritu: vinculan los cuerpos, confunden su experiencia psíquica de las emociones. Pero existe en la escritura de Yourcenar otro proceso alquímico-pasional en el que los contrarios adquieren la forma de complementarios reunidos en un solo cuerpo. *Les charités d'Alcippe* presenta el ejemplo del hermafrodita: “Unique achèvement et double volupté, / Son délice immobile est au centre des choses ; / Sexes, esprit et chair, effets brefs, longues causes, / Le multiple mouvant se fixe en l'unité” (*CA*, 64). Ya no se exploran aquí procesos fusionales de pasiones o de cuerpos contrarios sino que se constatan los efectos entrópicos y mortales de los complementarios en efectiva reunión: la culminación de *nigredo*.

Así también, el andrógino –simulado por el travestido– es otro avatar de la suma de complementarios; a esta figura acuden varios de los relatos mítico-poéticos de *Feux*. Achille, a quien su madre Thétis ha obligado a disfrazarse de mujer para salvarle de la muerte, ama a Déidamie no solo desde su cuerpo de hombre, sino desde su superpuesto cuerpo de mujer, y de este modo, no solamente desea poseerla, sino también ser ella (*F*, 50). Por eso, cuando la mata, también se está matando a sí mismo. Y, encerrado tras el crimen en su palacio, Achille se convierte en un muerto viviente, en la encarnación de una alquimia que es aporía para otro Zénon: si Zenón de Elea demuestra la inexistencia del movimiento a través del ejemplo de Aquiles y la tortuga, este Achille de Yourcenar la muestra en su cuerpo paradójico, que se mueve en la inmovilidad: “ses mille pas autour de ce cadavre [de Déidamie: su doble y su mitad] composeraient désormais l'immobilité d'Achille” (*F*, 51). Achille “immobile à grands pas” (Valéry, [1920] 2004: 105) es la vida alcanzada por la muerte, la fórmula del movimiento en el momento en que cesa: un final entrópico de *nigredo*.

La historia de los amores de Sappho y la ninfa Attys, en versión de Yourcenar, trenza también el motivo del doble con el del andrógino: Attys huye de Sappho, quien, abandonando los amores lésbicos, se entrega a Phaon. Su feliz unión, sin embargo, fracasa el día en que Sappho encuentra a Phaon travestido con los ropajes de Attys. Comprendiendo que no podrá olvidar a Attys –a la que ve en el rostro de Phaon–, Sappho intenta suicidarse lanzándose al vacío desde el trapecio en el que, como equilibrista, se gana la vida. Entonces “la barre du trapèze balancée en plein vide change en oiseau cet être fatigué de n’être qu’à demi femme” (F, 213) y el lector comprende que esta “a medias mujer” lo es por dos razones contradictorias y simultáneas: por no constituir sino la mitad aislada de su desvanecido doble Attys, y por no poder ser tampoco la parte femenina de una unión con el sexo masculino, pues Phaon travestido es figura ya andrógina (F, 211-213). Huye ese pájaro como flogisto que abandona a la materia, cesa toda pasión y el cuerpo yace inerte.

La fusión de contrarios tiene un componente transgresor que a veces se ve subrayado por la escritura yourcenariana antes de dar en consecuencia mortal; así es en el caso del incesto. Tratado extensamente en *Anna, soror...* (1982)¹³, el incesto se encuentra también inscrito en *Phèdre ou le désespoir*. El amor de Phèdre por su pseudo-hijo Hippolyte y la invención de que ha sido violada por él escenifican un imaginario reingreso del hijo en el seno materno cuyo carácter transgresivo ha sido ya señalado como una de las fórmulas finales de disolución y concentración de la etapa de *nigredo*. Esa unión tiene pues un valor de muerte interiorizada, provocada por la propia Phèdre. Phèdre porta la muerte en sí misma, y en cierto modo, su vida consiste en esa inclusión de la muerte. Por eso “está mitridatizada contra sí misma” (F, 35); por eso también, para convertir en verdadera muerte esta su muerte-vida es necesario que Hippolyte desaparezca; y, así, añade Yourcenar: “la disparition d’Hippolyte fait le vide autour d’elle; aspiree par ce vide, elle s’engouffre dans la mort” (F, 35).

6. Cuerpo o metal vivo

La mención de las operaciones alquímicas tiene en los tratados –recordemos– una variabilidad terminológica y una diversidad de planos de experiencia que abarcan tanto la vida espiritual como la de la materia. Pero no se trata de que la materia se convierta en espíritu sino de alcanzar el principio creador de la materia misma, y el oro es uno de los símbolos de esta transmutación. Yourcenar no olvida esa presencia de piedras y metales que, prolongando el modelo alquímico de la emoción-pasión, se presentan como *materia prima* que releva en ocasiones al cuerpo humano, manifies-

¹³ En el caso de los hermanos amantes de *Anna, soror...*, el incesto figura el andrógino y el mito de los Gemelos, que pueden ser extrapolados al andrógino alquímico (Vázquez de Parga, 1993: 279-290), expresión este de la naturaleza completa del hombre y fruto de la unión con Dios. Pues los mitos y símbolos de la *coincidentia oppositorum*, como es sabido, alimentan la alquimia. “... el ser andrógino (= Rebis) que anuncia la inminente obtención de la Piedra filosofal” (Eliade, 1983: 72).

tan su misma conmoción, son presa de los mismos fuegos pasionales. Ledesma Pedraz (1999: 296)¹⁴ considera que esta tendencia de la escritora a prestar a la materia inorgánica características propias de la materia humana es tributaria de la influencia budista y de la noción del “vacío de la dispersión” según la cual todo en este mundo – incluido lo inorgánico– está “condenado a la descomposición final”.

De este relevo entre lo inorgánico y lo orgánico sabía Zénon el alquimista, quien, envuelto en la atmósfera de sensualidad transgresiva del capítulo “Les désordres de la chair” de *L'œuvre au noir*, imagina así las escenas lascivas de los adeptos de la secta de Los Ángeles: “la grande flamme sensuelle transmutait tout comme celle de l'athanor alchimique et valait qu'on risquât celle des bûchers. La blancheur des corps nus luisait comme ces phosphorescences qui attestent les vertus cachées des pierres.” (ON, 304). Y es precisamente también una piedra dibujada con los rasgos de un hermafrodita el mensaje erótico-burlón que los adeptos le dejan en su habitación (ON, 305).

Los versos de *Les charités d'Alcippe* adivinan “L'immuable beauté des pierres” (CA, 15) que hay en los rostros. Rostros y cuerpos que son indistinguibles de la naturaleza mineral cuando –conducidos por *nigredo*– en ellos se implica la muerte: así es en el intento de suicidio Sappho, “ce corps de marbre pâle, ruisselant de sueur comme une noyée d'eau de mer” (F, 216); o en el caso de Léna, que se convierte al mutismo de la piedra al cortarse a sí misma la lengua para certificar su amorosa negativa a revelar los secretos de su adorado Aristogiton, quien, en realidad, no se los ha confiado (F, 109). También en *Feux*, Achille evoca de su amado Patrocle “sa pâleur, ses épaules rigides, un rien remontées, ses mains toujours un peu froides, le poids de son corps croulant dans le sommeil avec une densité de pierre”, rasgos que adquieren al fin “leur plein sens d'attributs posthumes, comme si Patrocle n'avait été vivant qu'une ébauche de cadavre”. Y se añade: “La haine inavouée qui dort au fond de l'amour prédisposait Achille à la tâche de sculpteur” (F, 64). Las pasiones contrarias fundidas en muerte prenden en una naturaleza viva que es al tiempo naturaleza mineral. El alquimista es amante para los cuerpos, escultor para la piedra, filósofo para el espíritu: operario proteico de las variadas formas de la *materia prima*. De este modo quedan imbricados en la ciencia alquímica la naturaleza, el arte y el espíritu.

Feux se abre proponiendo en primera persona una expresión química (con alcance cósmico y finalmente psíquico) para los procesos de disolución y concentración de los cuerpos conmovidos por la pasión:

Absent, ta figure se dilate au point d'emplir l'univers. Tu passes
à l'état fluide qui est celui des fantômes. Présent, elle se con-

¹⁴ La correspondencia entre lo orgánico y lo inorgánico entra dentro del ámbito analógico mayor según el cual para el alquimista existe analogía “entre lo psíquico y lo mineral”, demostrada en la simultaneidad de “la búsqueda de la perfección de los metales y el anhelo de su propia perfección” (Ledesma Pedraz, 1999: 337).

dense ; tu atteins aux concentrations des métaux les plus lourds, de l'iridium, du mercure. Je meurs de ce poids quand il me tombe sur le coeur (F, 29).

El alquimista de las pasiones es también un químico que opera entre lo orgánico y lo inorgánico: “Fais de moi ce que tu voudras, [...] même le métal bon conducteur” (F, 71), ruega la voz enamorada.

Atraviesa las páginas de “Patrocle ou le destin” la amazona Penthésilée, una “Furie minérale” de máscara y cabellos de oro, y en cuya voz pura también suena el oro (F, 68). Este ser mitad humano mitad metálico –injerto posible por ser el oro alquímica potencia creativa de la materia¹⁵– imanta a Achille y enciende sus pasiones, asociando materia viva y materia inerte en un combate alquímico mortal:

Avec cette Slave qui faisait de chaque feinte un pas de danse, le corps à corps devenait tournoi, puis ballet russe. Achille avançait, puis reculait, rivé à ce métal qui contenait une hostie, envahi par l'amour qu'on trouve au fond de la haine (F, 68-69).

Combate o danza es el *opus nigrum*: los metales en el fuego se comportan como cuerpos danzantes, y su fundición es entonces manifestación pasional, pues – como escribiera Yourcenar (1982: 26) sobre *Krishna*– “les poses de l'amour sont [...] des figures de danse”. La autora enumera en el prólogo esas danzas-combate de Aquiles, las exhibicionistas del bello Phédon o las aéreas de la equilibrista Sappho. La danza es adquisición de ingravidez para los cuerpos (su disolución) y en los metales es proceso de calcinación que disipa su materia volátil: una alquimia mortal que Phédon relata diciendo: “Déjà, ma danse dépasse les remparts des cités, le terre-plein des Acropoles, et mon corps tournoyant comme le fuseau des Parques dévide ma propre mort” (F, 165). Y que explica en términos de una física paradójica que solo la alquimia puede asumir: “L'immobilité de la mort ne peut être pour moi qu'un dernier état de la vitesse suprême: la pression du vide fera éclater mon cœur” (F, 165). Al igual que Achille, “immobile à grand pas”, Phédon inserta su danza en el proceso alquímico alcanzando una muerte que es umbral de la sabiduría extática más allá de *nigredo*: Socrate, dice Phédon,

avait compris que le tourbillon emportant mes pieds nus s'apparentait à l'immobilité de ses secrètes extases : je l'ai vu debout, indifférent aux astres qui tournaient sans accroître son vertige, forme noire ramassée sur la claire nuit attique, supporter sans faiblir l'atroce bise glacée qui souffle des profondeurs de Dieu (F, 158).

Socrate, en la reducción corporal de *nigredo* –“forme noire ramassée”–, roza ya las siguientes fases alquímicas, entrando en la ausencia de pasión, de sensibilidad,

¹⁵ Hasta el siglo XVIII el oro fue el principal metal de implante en el cuerpo humano.

de movimiento: su indiferencia extática le comunica con Dios. Pero ni Achille, ni Phédon, ni Sappho, ni Phèdre son Sócrates, y su muerte alquímica y pasional no les da acceso ni a *albedo* ni a *rubedo*. La pétrea inmovilidad en la que desemboca su danza no es aún la de la Piedra Filosofal.

7. *Alchimie du verbe*

En el prólogo de *Feux*, Yourcenar defiende la presencia en su libro de ... un langage totalement poétique, dont chaque mot chargé du maximum de sens révélerait ses valeurs cachées comme sous certains éclairages se révèlent les phosphorescences des pierres [...] comme ces gemmes qui doivent leur densité et leur éclat aux pressions et aux températures presque insoutenables par lesquelles elles ont passé [...] [Il s'agit] d'obtenir du langage les torsions savantes des ferronneries de la Renaissance, dont les entrelacs compliqués ont d'abord été du fer rouge (*F*, 21).

Ocioso es casi señalar la impregnación alquímica de esta descripción del lenguaje que, sometido al fuego como los metales y las piedras preciosas, debe su carácter poético a esas metamorfosis de su materia lingüística.

Pero, ¿qué es un lenguaje sometido al fuego? Rimbaud –en la *Lettre du voyant*– se expresa en términos que parecen precisar la analogía entre poesía y alquimia que postula su *alchimie du verbe*. Habla de un lenguaje fruto de videncia, mas de una videncia que no se alcanza sino con trabajo y donde es necesaria una larga y esforzada alteración de los sentidos. Pues “para ser vidente, hay que tener un proyecto largo y razonado, hay que objetivar los procedimientos de alteración y de desorden, hay que proceder al desorden con orden” (Gamoneda, 2008: 51). La objetivación de la alteridad rimbaldiana –“je est un autre”– necesita de estudio y disciplina, y ese trabajo sobre uno mismo es una búsqueda experimental de “encanallamiento”. Es trabajoso alterar –hacer “otros”– los sentidos, pero es así como Rimbaud cuenta “cultivar” su alma, es decir, “faire l'âme monstrueuse”. Y habla así de este alquimista-poeta que trabaja denodadamente sobre sí mismo:

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant – Car il arrive à l'inconnu ! (Rimbaud, 1972: 251).

Rimbaud sabe que el espíritu solo alcanza “l'inconnu” cuando el cuerpo y sus sentidos son alterados, y esa alteridad monstruosa y encanallada –esa extrema conmoción– es otro nombre de *nigredo*. La alquimia del verbo necesita de la alquimia de la

carne. Y por ser alquimista, “le poète est vraiment voleur de feu” (Rimbaud, 1972: 251).

Las ciencias cognitivas saben que nuestro modo de conocer es encarnado, y la poética cognitiva no duda en postular que el lenguaje poético se encuentra también anclado en el cuerpo. Rimbaud lo sabía experiencialmente: la alquimia del verbo es el lenguaje de una videncia trabajada desde la carne: la videncia poética es primeramente física. En el texto citado líneas arriba, Yourcenar viene a decir que el lenguaje poético ha pasado por el fuego: ese fuego de la alquimia que en este libro condensa el modelo de la emoción-pasión. Así pues el lenguaje poético es para la autora un lenguaje que, como los cuerpos, se somete a metamorfosis cuando es alcanzado por la pasión. Sometida a disoluciones y a concentraciones de sentido, la poesía semeja un *nigredo* del lenguaje. Por eso el verbo poético es el lenguaje natural de la alquimia de la carne, y este saber hermético lo comparten Yourcenar y Rimbaud¹⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUNIHAN, Francesca (1995): “Le mélange et la combinaison des corps : l'union des contraires dans *Feux* de Marguerite Yourcenar”, in Ma J. Vázquez de Parga y R. Poignault (eds.), *L'Universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du Colloque de Tenerife 1993*. Tours, Société Internationale des Études Yourcenariennes.
- DAMASIO, Antonio ([1994] 2011): *El error de Descartes*. Barcelona, Destino.
- DAMASIO, Antonio ([2003] 2005): *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. París, Odile Jacob.
- DÍAZ, José Luis (2007): *La conciencia viviente*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ELIADE, Mircea (1983): *Herreros y alquimistas*. Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, María del Carmen (2006): *Marguerite Yourcenar: erotismo, alquimia y otros saberes*. Madrid, Devenir.
- GAMONEDA, Amelia (2008): “Rimbaud: videncia y evidencia”, in M. Casado (ed.), *Rimbaud, el otro*. Madrid, Editorial Complutense, 47-58.
- GREIMAS, Algirdas J. y Jacques FONTANILLE (1991): *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*. París, Seuil.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (1999): *Marguerite Yourcenar. Vida y obra en espiral*. Jaén, Universidad de Jaén.
- LEDOUX, Joseph (2005): *Le cerveau des émotions: Les mystérieux fondements de notre vie émotionnelle*. París, Odile Jacob.

¹⁶ El presente artículo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)*, subvencionado por el MINECO (ref. FFI2017-83932-P).

- RIMBAUD, Arthur (1972): *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- ROQUETTE, Gilles (2007): «L'œuvre au noir: un patient labyrinthe entre science et technologie», in May Chehab et Rémy Poigneault (éds.), *Marguerite Yourcenar entre littérature et science. Actes du Colloque International de Nicosie (17-18 octobre 2003)*. Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- SANTA, Àngels (2005): *Marguerite Yourcenar. Els desordres de la carn i la pau de l'esperit*. Lleida, Pagès Editors.
- SPENCER-NOËL, Geneviève (1981): *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'œuvre au noir de Marguerite Yourcenar*. Paris, Nizet.
- VALÉRY, Paul ([1920] 2004): «Le cimetière marin», in *Poésies*. Paris, Gallimard.
- VÁZQUEZ DE PARGA, María José (1993): «Érotisme sacré, *Anna, soror...*», in R. Poignault (comp.), *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- VINCENT, Jean-Didier (1986): *Biologie des passions*. Paris, Odile Jacob.
- YOURCENAR, Marguerite (1929): *Alexis ou le traité du vain combat*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite ([1956] 1984): *Les charités d'Alcippe*. Paris, Gallimard [(1956) Liège, La Flûte enchantée].
- YOURCENAR, Marguerite ([1957] 1974): *Feux*. Paris, Gallimard [(1957) Paris, Plon].
- YOURCENAR, Marguerite ([1958] 1974): *Mémoires d'Hadrien*. Paris, Gallimard [(1958) Paris, Plon].
- YOURCENAR, Marguerite ([1964] 1979): *Fleuve profond, sombre rivière*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1968): *L'œuvre au noir*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1971): *Théâtre II*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1979): *La couronne et la lyre*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1980): *Les yeux ouverts*. Entretiens avec Matthieu Galey. Paris, Editions du Centurion.
- YOURCENAR, Marguerite (1982): *Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita Govinda. L'Andalousie ou les Hespérides*. Marseille, Rivages/Cahiers du sud.
- YOURCENAR, Marguerite (1982): «Anna, soror...», in *Comme l'eau qui coule*. Paris, Gallimard.

***Les Mois* de Jean-Antoine Roucher
y la versión de José de Viera y Clavijo *Los Meses***

Ángeles GARCÍA CALDERÓN

Universidad de Córdoba

id1gacaa@uco.es

Résumé

Travail concernant la « traduction-récréation », « adaptation-récréation », ou « imitation » de l'œuvre du poète français Roucher *Les Mois*, par l'intellectuel canarien Viera y Clavijo. Avant d'étudier la version offerte par Viera y Clavijo, l'on analyse des poèmes du genre « agriculturiste », en vogue en France, au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : nous distinguons entre autres ceux de Saint-Lambert et de l'abbé Delille. De par son œuvre, qui suit la ligne de ces deux écrivains, Roucher peut être considéré comme un maître du genre didactique et descriptif. Viera qui, tour à tour traduit et adapte, remplace dans sa version des références françaises par des allusions espagnoles, en utilisant à profusion le recours à la réduction, si habituel dans ses nombreuses autres traductions-imitations françaises.

Mots-clé: XVIII^e siècle Poésie didactico-descriptive. Traduction-imitation.

Resumen

Este trabajo trata sobre la “traducción-recreación”, “adaptación-recreación” o “imitación” de la obra del poeta francés Roucher *Les Mois*, por parte del intelectual canario Viera y Clavijo. Antes de pasar al estudio de la versión en sí, se analizan poemas del tipo “agriculturistas”, en boga en Francia durante la segunda mitad del siglo XVIII y entre los que destacan los compuestos por Saint-Lambert y por el *abbé* Delille. La obra de Roucher, inscrita en la línea de estos dos escritores, elevaría a su autor a la consideración de maestro del género didáctico y descriptivo. La versión de Viera en la que a veces traduce, y en otras adapta, sustituye referentes franceses por alusiones españolas, utilizando abundantemente, como en otras muchas de sus traducciones-imitaciones francesas, el recurso de la reducción.

Palabras clave: Siglo XVIII. Poesía didáctico-descriptiva. Traducción-imitación.

Abstract

This article deals with the “translation/re-creation”, “adaptation/re-creation”, or “imitation” of the work of the French poet Roucher *Les Mois* by the Canarian intellectual Viera y Clavijo. Before examining his version of the work itself, the paper analyses the “agricultural-

ist-style” poems that were in fashion in France in the second half of the 18th century, outstanding among which were those composed by Saint-Lambert and “l’abbé” Delille. Inscribed in the tradition of these two writers, Roucher’s work would raise him to the status of master of the descriptive didactic genre. In his version, Viera sometimes translates and sometimes adapts; he replaces French referents with Spanish allusions, making abundant use, as in many of his translations-imitations of French works, of the resource of reduction.

Key Words: 18th century. Descriptive-didactic poetry. Translation-imitation.

0. Introducción: la influencia del pensamiento inglés en la literatura francesa del XVIII

Francia, que durante largo tiempo había influenciado e inspirado a la literatura inglesa, contempla durante el siglo XVIII cómo se revierte esta situación, ya que el siglo ilustrado francés es en general deudor de Inglaterra. En un primer momento, el modo en que se llegan a conocer las obras y las doctrinas del otro lado del Canal será a través de los refugiados franceses. Ya en 1700 el impresor y traductor Pierre Coste edita el *Essay Concerning Human Understanding* de Locke, y en 1713 el lexicógrafo Abel Boyer el *Caton* de Addison. Pierre Des Maizeaux, el editor de Bayle y de Saint-Évremond, publica fragmentos de Locke y de Toland y reúne los textos de un “débat essentiel” entre Leibniz, Clarke y Newton. Rapin de Thoiras publica la primera *Histoire d’Angleterre* (1724), en la que se inspirará la de Goldsmith. En gran parte, son refugiados los que llevan a cabo las primeras traducciones de Shaftesbury, de Pope, de Swift y de Daniel de Foe.

Deudora de esa época, la obra de Roucher *Les Mois* se enmarca en un momento en el que triunfa el arte inglés, el jardín inglés y la moda inglesa. Las mujeres se visten como los modelos de Gainsborough, los hombres abandonan la pesada y farragosa “perruque poudrée”, adoptando los cabellos más cortos. La francmasonería viene de Inglaterra y el libertino se llama ahora “libre pensador” (“free thinker”). La anglomanía se expande por todos sitios, en la Corte y en la alta sociedad (el regente Philippe d’Orléans, el cardenal Dubois, el “Club de l’Entresol”), en los salones (Mme Geoffrin, Mme du Deffand, Mme Necker), en los ambientes de “l’Académie” y de *L’Encyclopédie*. Políticos, diplomáticos, filósofos, hombres de letras o actores, los viajeros ingleses son recibidos en Francia con los brazos abiertos (Bolingbroke, Chesterfield, Horace Walpole, Hume, Wilkes, Garrick, Goldsmith, Rutledge, etc.). Sterne es festejado en París; Swift es anunciado y esperado en vano, con impaciencia y decepción.

Los franceses no solo sufren la influencia desde su país, sino que también viajan a Inglaterra: el joven Voltaire permanece en la Isla de 1726 a 1729, Montesquieu de 1729 a 1731, el “abbé” Prévost pasa en el país cerca de seis años, Rousseau es invi-

tado por Hume en 1766; y otros muchos personajes: Buffon, Helvétius, d'Holbach, Raynal, Suard, Necker, etc.

De todas estas visitas, de todos estos intercambios, el resultado se ve pronto en el mundo de la edición: el suizo Bèat de Muralt saca a la luz sus *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725), Voltaire publica sus *Lettres philosophiques* (1734), Montesquieu su *Esprit des Lois* (1748), Prévost, que ya había hecho aparecer un “Tableau d'Angleterre” en el tomo V de sus *Mémoires d'un homme de qualité*, traduce sucesivamente las grandes novelas de Richardson¹. Los nuevos periódicos y revistas, abiertos a las cosas del extranjero, acogen con gran complacencia las noticias británicas, como *Le Pour et Contre* (1733-1740) de Prévost, el *Journal étranger* (1754-1762) y la *Gazette littéraire* (1764-1766) dirigidos por Suard y *L'Année littéraire* de Fréron (1754-1790).

Gracias a la enorme influencia filosófica (Toland, Collins, Tindal, Shaftesbury, Pope, Swit, Mandeville...), los franceses del XVIII emprenden la revisión sistemática de los valores tradicionales de la época de Louis XIV. Puede afirmarse que en 1750 el “descubrimiento” de Inglaterra es completo en todas las facetas del pensamiento.

La influencia propiamente literaria tiene un carácter más positivo, más creador que la influencia filosófica; además del relato, en poesía hay dos influencias claras y determinantes: a) La de los poetas de la denominada “Graveyard School” o “Poesía de las tumbas”², b) La literatura del sensualismo, que se manifiesta por el descubrimiento de la Naturaleza (*The Seasons* de Thomson, 1726), campos, bosques, ríos, descubrimiento de la realidad cotidiana y de los ambientes burgueses fuera de la Corte y de los salones aristocráticos. La traducción de la obra del poeta escocés James Thomson marca una nueva etapa en Francia donde buena parte de los poetas parecen adherirse

¹ *Pamela* en 1741, *Clarisse Halowe* en 1752, *Sir Charles Grandison* en 1754.

² Se trata de una meditación sobre la muerte en el cuadro de un cementerio por la noche. Aunque desde el siglo XVII se pueden hallar algunos precedentes de estos poemas en la propia Inglaterra, en Alemania, Polonia u Holanda, su factura era bastante mediocre y su influencia nula. Será con autores como Blair, Young, Hervey, Gray cuando se plasme la influencia en Francia. Young es el primero en expresar en sus *Nights Thoughts* (1742-1745) lo que más tarde se denominaría “mal du siècle”, con un egocentrismo muy del gusto romántico, ya que como poeta es enormemente enfático y ampuloso. Tras Young, Hervey publica sus *Meditations among the Tombs* (1748), poema en prosa de gran éxito, y Gray, en 1751, su famosa *Elegy written in a Country Churchyard*, poema de solo 128 versos, pero tan importante como las dos obras anteriores. El éxito de las tres obras lo atestigua el número de sus traducciones: *Nights Thoughts* de Young veinticinco veces en el siglo XVIII en doce lenguas, de las cuales dos en francés, una en prosa y otra en verso. Digamos que será la traducción en prosa de Le Tourneur (el traductor en Francia de la “Graveyard School”), en 1769, la que asegurará la difusión de la obra y permitirá su influencia; esta versión fue la imitada y traducida en el extranjero, más que la obra original. Hervey es traducido desde 1771 y Gray cincuenta veces antes de 1800, de las cuales quince en francés.

a este tipo de poesía “descriptiva-agriculturista”: Saint-Lamberty su imitación de Thomson (*Les Saisons*, 1769), *L'Agriculture ou les Géorgiques françaises* de Rosset (1774), *Les Mois* de Roucher y *Les Fastes* de Lemierre (1779), *Les Jardins* del abbé Delille (1782), *Les Idylles et poèmes champêtres* de Léonard (1782) y *Les Idylles* de Chénier, por no citar más que las obras más famosas.

De todos los poetas franceses de su época, incluidos los que cultivaron la poesía “agriculturista”, no es arriesgado afirmar que los dos que murieron más jóvenes, Roucher y Chénier, puedan ser considerados como los precursores de los grandes poetas del XIX. Si la obra de Chénier es más variada temáticamente, en el caso del poeta de Montpellier prácticamente todo su mérito poético se reduce a su poema pastoral en doce cantos *Les Mois*, del que me ocuparé en este trabajo, analizando previamente los modelos en que se basa, para tratar posteriormente de la imitación llevada a cabo por el humanista canario Viera y Clavijo, considerado por Menéndez Pelayo uno de los mejores prosistas españoles del XVIII, y que ya en su imitación explícita que su obra debe muy poco, lo que se puede comprobar en el análisis literario de su versión, por las numerosas adiciones, alteraciones y supresiones.

1. Los modelos de Roucher: Saint-Lambert y Delille

De Saint-Lambert a Delille se produce un verdadero triunfo en la poesía descriptiva, cuyo primer manifiesto es el “Discours préliminaire” que abre el poema del escritor de Nancy³. Saint-Lambert es plenamente consciente de su papel de innovador, ya desde el primer momento de su prólogo:

DISCOURS PRÉLIMINAIRE

Je présente au jugement du Public un ouvrage d'un genre dans lequel les Français ne se sont plus encore essayés. Plusieurs hommes de lettres et de goût ont pensé que les détails de la nature et de la vie champêtre ne pouvaient être rendus en vers français ; mais j'avais fait peu de réflexions quand je commençai mon poème ; j'étais jeune, et ce que ces hommes éclairés jugeaient impossible ne me parut pas même difficile.

Élevé à la campagne, dans un pays peuplé d'heureux cultivateurs, je n'ai vu dans mon enfance que des objets champêtres et des hommes contents de leur état : j'ai vu de bonne-heure les révolutions, les phénomènes les beautés, les bienfaits de la nature, et je ne les ai point vus avec indifférence. Ovide, Virgile, Lucrèce, Horace, me charmaient par les tableaux de la campagne qu'ils ont répandus dans leurs ouvrages: j'essayai de les imiter; les couleurs d'un beau soir, l'éclat et la fraîcheur du matin, le moment d'une récolte abondante, devinrent les sujets de

³ Para el estudio del prólogo de Saint-Lambert remito a “Dos prólogos dispares en las versiones francesas de *The Seasons* de James Thomson: Mme Bontemps y Saint-Lambert” (García Calderón, 2009).

mes vers. J'étais dans l'âge où on chante ce qu'on aime ; j'avais un plaisir à peindre les objets qui avaient frappé mes sens ; j'avais la passion de peindre. Si j'ai pris ma passion pour du talent, c'est un malheur que je partage avec plus d'un artiste, et qui mérite de l'indulgence (Saint Lambert, 1782 [1769]: 5 ss)⁴.

Es preciso destacar que el “Discours” de Saint-Lambert aspira a depurar el antiguo género descriptivo, fundando uno nuevo que preconice una poética basada en:

Une suite de descriptions champêtres laisserait l'attention du lecteur le plus amoureux de la campagne. Après avoir parcouru votre galerie de paysages, il demandera des tableaux d'histoire ; il s'ennuiera de vous suivre dans vos solitudes; il voudra voir l'homme, et quelquefois le voir en action.

Il faut donc placer dans les paysages et dans les intervalles l'homme champêtre, ses mœurs, ses travaux, ses peines et ses plaisirs (Saint Lambert, 1782 [1769]: 16).

De este modo, la exigencia, impuesta ya a los pintores, de no representar un paisaje desnudo y sin figuras se encuentra desplazada a lo descriptivo. La acción que va a animar el paisaje es lo que Saint-Lambert, y más tarde Delille, van a denominar *épisodes*, aunque es preciso que estos episodios vayan asociados a los paisajes, siendo ese el papel que debe jugar la analogía:

Placez un malheureux dans un pays hérissé de rochers, dans de sombres forêts, auprès des torrents, etc.; ces horreurs feront une impression qui doit s'unir aux impressions de terreur ou de pitié qu'inspire le malheureux, et augmenter l'émotion du lecteur (Saint Lambert, 1782 [1769]: 20).

El “Discours” nos da idea de la conciencia que tiene el autor de dotar a la literatura francesa de un género nuevo. Más psicológico que descriptivo, pretende mostrar ante todo los diversos sentimientos que sugieren al hombre los diferentes aspectos de la naturaleza, relacionando con ello la poesía descriptiva con la poesía didáctica y moral. Por lo que concierne al campo, este le interesa prestando más atención al habitado que a la naturaleza en estado salvaje; al buscar rivalizar con su modelo parece querer poner de relieve la estrechez del vocabulario poético francés. En conjunto la obra constituye el primer ensayo en la literatura francesa para llevar a cabo la descripción de la naturaleza como tema fundamental de un poema. Así lo entendió el lector culto, que vio en la aparición de la obra un acontecimiento literario de gran magnitud, sobre todo los enciclopedistas, con opiniones muy elogiosas. De

⁴ Jean-François de Saint-Lambert: *Les Saisons. Poème*, 2 vol. Amsterdam, 1769 (réed.: 1771, 1775, 1778, 1781, 1782, etc.). Cito por la edición de Londres, 1782. En este y en los demás ejemplos citados, tanto franceses como españoles, para una mejor comprensión he modernizado la grafía.

entre los escritores, Voltaire sería sobre todo quien proporcionaría a Saint-Lambert una fama inmerecida⁵.

La influencia del “Discours préliminaire” de Saint-Lambert fue inmensa, así como la de su obra en conjunto; buena muestra de ello será una de las descripciones de la tempestad, considerada durante mucho tiempo en Francia uno de los modelos del género en los manuales escolares del siglo XIX:

LA BOURRASQUE D'ÉTÉ

Les cris de la corneille ont annoncé l'orage;
 Le bélier effrayé veut rentrer au hameau:
 Une sombre fureur anime le taureau
 Qui respire avec force, et, relevant la tête,
 Par ses mugissements appelle la tempête.
 On voit à l'horizon des deux points opposés
 Des nuages monter dans les airs embrasés;
 On les voit s'épaissir, s'élever et s'étendre.
 D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre:
 Les flots en ont frémi, l'air en est ébranlé,
 Et le long du vallon le feuillage a tremblé.
 Les monts ont prolongé le lugubre murmure,
 Dont le son lent et sourd attriste la nature.
 Il succède à ce bruit un calme plein d'horreur,
 Et la terre en silence attend dans la terreur.

(Saint-Lambert, 1772 : 5-6).

Solo un año más tarde de la imitación de Saint-Lambert aparecería la traducción de Jacques Delille de Virgilio: *Les Géorgiques*. Desde esa fecha en adelante todo serán parabienes, premios y honores para el “abbé”, título con el que se le conocería, aunque nunca abrazara la carrera eclesiástica. Después de traducir a Milton al francés (*Le Paradis perdu*, 1804), Delille pasaría de ser el “abbé Virgile”, según el apodo del genial Voltaire, a convertirse en el Milton u Homero francés; cuando muere en París, en 1813, sus funerales serán los de una gloria nacional.

La posteridad vería exagerado este reconocimiento, aunque si tenemos en cuenta las *Réflexions et propositions sur le vers français* (1925) de Paul Claudel en el ensayo el diplomático y poeta católico justifica la poesía descriptiva como tolerable, justificación que se basa en el gran placer que se siente al leer a Delille, placer que acompaña generalmente la lectura del “abbé” en la exaltación no de lo fugaz, sino de la naturaleza “paysagère”, a la que él califica de maravillosa. Se puede afirmar que Delille reviste al género descriptivo de una historia conmovedora arropándola y ha-

⁵ Lo que demostraría la grandeza de miras del escritor, pues no olvidemos que Saint-Lambert había sido el causante indirecto de la muerte de Mme du Châtelet, amante de Voltaire, pero embarazada de Saint-Lambert.

ciéndola grata a la lectura, sobre todo para los lectores de su época, aunque ya otros escritores levantarán la voz contra él calificando “su naturaleza” de artificial y a él de “abbé sec et compassé”, como Marie-Joseph Chénier, quien le dirigirá los siguientes y ofensivos versos a su regreso del exilio en 1802, en su conocido poema “Petite épître à Jacques Delille”:

Marchand de vers, *jadis poète*,
 Abbé, *valet*, *vieille coquette*,
 Vous arrivez !... Paris accourt :
 Eh ! vite une triple toilette ;
 Il faut unir à la cornette
 La livrée et le manteau court.
 Vous mettez du rouge à Virgile,
 Mettez des mouches à Milton !
 [...]
 Mais puisque *vous protégez Dieu*,
N'outragez plus feu Robespierre !!!...
 Ce grand pontife, aux indévots
 Rendit quelques mauvais offices;
 Il eut été votre héros
 S'il eut donné des bénéfices.
 Virgile en des rians vallons
 A célébré l'agriculture ;
 Vous, l'abbé, c'est dans les salons
 Que vous observiez la nature (Chénier: 76-77).

Injustos, a todas luces, los versos de M.-J. Chénier vituperando a un poeta que había tenido un gran talento como versificador, elevando la poesía didáctica y descriptiva a cotas excepcionales en Francia, componiendo alejandrinos tan armoniosos como los que encontramos en *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages* (1782):

Mais avant de planter, avant que du terrain
 Votre bêche imprudente ait entamé le sein,
 Pour donner aux jardins une forme plus pure,
 Observez, connaissez, imitez la nature.
 N'avez-vous pas souvent, aux lieux infréquentés,
 Rencontré tout-à-coup ces aspects enchantés,
 Qui suspendent vos pas, dont l'image chérie
 Vous jette en une douce et longue rêverie?
 Saisissez, s'il se peut, leurs traits les plus frappants,
 Et des champs apprenez l'art de parer les champs.

1.1. *Les Mois de Roucher*

Conocido por su trágica muerte al lado de André Chénier, ya que ambos fueron conducidos juntos al cadalso y guillotinado el 25 de junio de 1794⁶, Roucher puede ser considerado en poesía un alumno modelo de los dos autores anteriores⁷, ya que como Saint-Lambert exhorta a los poetas a renovar su inspiración llevando a la práctica todo aquello que esta observa en el estudio de la naturaleza física. Siguiendo la idea de Delille, discute el monopolio del teatro en el género descriptivo, y trata de disuadir a los cultivadores de este tipo de poesía para que no frecuenten en exceso la sociedad, conveniente para los novelistas y los dramaturgos que escriben en poesía pero no para los poetas descriptivos que pueden perder originalidad y quedar merma-dos en su sensibilidad, primera cualidad de los grandes escritores. Así pues, los poetas que quieran mantener intacta su musa deberán retirarse al campo y entrar en comuni-ón directa con la Naturaleza. En su obra *Les Mois* el hombre tiene reservada una plaza, ya que Roucher quiere rehabilitar la figura del agricultor, al que dedica por ejemplo tiradas de versos en la vendimia y en el proceso de elaboración del vino en el mes de octubre. La publicación de la obra, en 1780, supuso un acontecimiento litera-rio para las letras parisinas, pues era algo de lo que se hablaba con gran expectación al haberse leído bastantes pasajes en los círculos literarios de la capital, siempre muy bien acogidos y que posiblemente desencadenaron un estado de celos permanente contra el autor en otros escritores.

La finalidad de Roucher es la de pintar todos los grandes fenómenos de la na-turaleza, el curso anual de los cielos, los trabajos del campo y la mayor parte de las fiestas antiguas. Al exaltar también la ciencia, Roucher no podía dejar de glorificar al sabio cuyos descubrimientos habían hecho cambiar el curso de la humanidad, consa-grándole estos preciosos versos en el canto VI:

Toi, l'orgueil d'Albion, toi, par qui fut tracée
L'éternelle carrière, où de feu couronnés
Roulent ces rois des airs, l'un par l'autre entraînés,
Newton, placé si loin de la faiblesse humaine !
Toi seul as pu des cieux sonder tout le domaine.
Par de folles erreurs, les mortels avant toi
Avaient de l'univers défiguré la loi.
Tu parais ; et soudain tous les cieux t'appartiennent :
Les mondes à ta voix s'éloignent et reviennent,
Vers un centre commun sans relâche emportés,
De ce centre commun sans relâche écartés.

⁶ Charles-Aimé Dauban(1870: 398-419) narra con detalle su encierro en la prisión de Saint-Lazare, antes de ser conducido a la guillotina.

⁷ Así lo denomina, entre otros, Wils Munster (1991: 114) en el epígrafe que le dedica en su libro *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*.

Que ton système est vaste et simple tout ensemble !
Ta haute intelligence y combine, y rassemble
Tout ce que l'empirée étale de grandeurs ;
Lui, qui n'était jadis qu'un chaos de splendeurs,
Est maintenant semblable à ces sages royaumes,
Où suffit une loi pour régir tous les hommes;
L'attraction: voilà la loi de l'univers.
Ces globes voyageurs, dans leurs détours divers,
Sans jamais se heurter, se traversent sans cesse,
À tes savants calculs tu soumis leur vitesse :
L'âge a scellé ta gloire, et les siècles nouveaux
Attesteront encor l'honneur de tes travaux.
Triomphe de génie et de paix ! Il efface
Tous ceux qui de la terre ont désolé la face.

Para que podamos apreciar el modo de operar de Viera veamos su versión del fragmento de Roucher, comparada con una más lógica y ajustada al original:

VERSIÓN DE VIERA Y CLAVIJO

¿Soy yo Keplero, o soy Newton acaso
Para tomar las alas de su ingenio,
Y volar por el éter, empuñando
El gran compás de Urania? No, perdona
Gloria de Albión: tú solo fuiste el Argos
Que supiste encontrar las bellas leyes
De los planetas en sus giros vastos.
Tu sondeaste los cielos, tu reíste
De los errores, con que el hombre vano,
Antes de ti guiado de su antojo,
El universo había desfigurado.
El cielo es tuyo: de tu voz al eco
Vienen y van los cuerpos planetarios,
Obedientes a un centro que los tira,
Y a evitar ese centro precisados,
Tú pesaste su masas, tú mediste
Sus órbitas, sus tiempos e intervalos...
Astros preciosos, que ilustráis siempre
Sus gloriosas vigiliás, si no alcanzo
A escudriñar como él las maravillas
De vuestras atenciones y conatos,
A lo menos mis ojos con asombro
Os contemplan, y lleno de entusiasmo
Sé bendecir las noches deliciosas,
Que presentáis al hombre afortunado.

TRADUCCIÓN DE ÁNGELES GARCÍA

Tú, el orgullo de Albión, tú, por quien fue trazada
la perpetua carrera, donde ornados de fuego
ruedan reyes del aire, uno arrastrando al otro;
¡Newton, puesto tan lejos de la flaqueza humana!
Tú solo de los cielos sondeaste el dominio.
Por dementes errores, antes que tú los hombres
habían desfigurado la ley del universo.
Tú apareces; de pronto te apoderas del cielo:
los mundos a tu voz, se alejan y regresan,
hacia un centro común sin descanso llevados,
de ese centro común sin descanso apartados.
¡Cuán vasto es tu sistema y simple tu conjunto!
Tu alta inteligencia combina allí y une
todo lo que el empíreo despliega de grandeza;
él, que antaño solo era un caos de esplendores,
es ahora semejante a estos sabios reinos,
donde basta una ley para guiar a los hombres;
la atracción: esa es toda la ley del universo.
Estos globos viajeros, en sus desvíos diversos,
sin chocar nunca entre ellos, sin cesar se atraviesan,
a tus sapientes cálculos sometes su presteza:
la edad selló tu gloria, y los siglos que vienen
aún seguirán probando la prez de tus trabajos.
¡Es el triunfo del genio y de la paz! El borra
a aquellos que la faz de la tierra asolaron.

El poema de Roucher apareció el 23 de febrero de 1780, sin que en absoluto colmara las expectativas que había provocado, ¿cómo, si no, explicar opiniones tan prestigiosas como la de Grimm en su famosa *Correspondance*, en la que presagia su éxito con entusiasmo, vaticinando que su obra *Les Mois* será superior a *Les Saisons* de Saint-Lambert?:

Un jeune poète a paru tout à coup sur notre horizon littéraire comme un météore éclatant dont rien n'avait annoncé l'apparition prochaine. C'est M. Roucher. Sa manière est bien à lui et on ne peut guère la comparer à rien de ce que nous avons vu jusqu'à présent. Boucher a, dans ses dessins, la simplicité d'Homère, dans son exécution le coloris fastueux de Thomson et la pompe de Virgile. Tout Paris partage cet enthousiasme. Son poème ne sera guère en état de paraître avant trois ou quatre ans ; il ne lui reste plus que peu de choses à faire, mais la correction d'un ouvrage si considérable exige sans doute un travail et des soins prodigieux⁸.

Las críticas fueron en general desfavorables, quedando para la posteridad la frase de Rivarol: “C'est, en poésie, le plus grand naufrage du siècle”. Tras Rivarol, Buffon, el odio y los celos de La Harpe y los juicios adversos de numerosas publicaciones de la época, no solo literarias: *Le Journal de Paris*, *Le Mercure*, *L'Année littéraire*, *Les Petites Affiches*, *Le Journal de Monsieur*, y también publicaciones provinciales: *Le Journal de Montpellier*, *Le Journal breton*, *Les Affiches de province*, etc. Entre lo que más se le criticaba era “le vers enjambé sur le vers” y el “couper inégalement” un gran número de versos alejandrinos. De todas estas opiniones, veamos dos, dada la importancia de los que las emitieron.

El juicio de Sainte-Beuve, tan perspicaz en otras ocasiones, parece ser que no intuyó nada que mereciera la pena en el poema, dedicándole solo unas breves líneas:

Son poème des Mois, qui parut, magnifiquement imprimé, en 1779, sous l'invocation de Turgot et avec la protection de l'école économiste, a quelques bons vers et qui décèlent un instinct de fraîcheur et de nouveauté... Il manque par malheur d'invention, et n'a pas assez d'art, pas assez de fermeté dans le talent pour se soutenir ; il n'a que de bons commencements, et ses vers retombent vite dans le convenu (Sainte-Beuve, 1854: 111).

⁸Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, T. XI, p. 170 (édition Tourneux, 1877-1882); citado por Antoine Guillois (1890: 28). El Centre international d'étude sur le XVIII^e siècle, bajo la dirección de Ulla Kölvig, está llevando a cabo una edición crítica (digital e impresa) que sustituirá a la edición de Tourneux. Constará de veinte volúmenes, de los que ya han visto la luz los once primeros, el último en 2018.

Mucho más cruel sería el juicio de La Harpe, basado más bien en la inquina que en la objetividad, y es que a veces los grandes hombres de letras dejan de serlo cuando intereses espurios, ajenos a la imparcialidad y al buen juicio de un crítico, entran en juego; me refiero a la inquina de La Harpe a Roucher por no haberse dejado convencer por sus sugerencias a propósito de la publicación de las *Lettres a Malesherbes de Rousseau*. Lo que le habría reportado, entre otros beneficios, un sillón de la Academia se convirtió en feroz crítica como podemos ver por la transcripción de algunos trozos de sus *Cours de Littérature*:

SECTION VI. — *Les Mois*. C'est à regret que je suis obligé, pour compléter ce qui concerne les poèmes, de faire ici une mention critique d'un écrivain qui, compté parmi les victimes de la tyrannie révolutionnaire, semblerait ne devoir attendre de nous qu'un tribut de regret bien légitime, et que personne ne lui paye plus volontiers que moi. On voit qu'il s'agit ici de l'infortuné Roucher, massacré par les bourreaux de la France en 1794.

Les Mois ne sont depuis longtemps lus de personne, si ce n'est de la jeunesse métromane. Mais le détestable goût dans lequel ils sont écrits est encore un système accrédité parmi cette foule d'apprentis rimeurs, et a même repris plus d'influence dans cette corruption universelle que la révolution ne cesse de propager, et dans le silence volontaire ou forcé de tous tes vrais gens de lettres. Ce sont là les motifs qui me font une loi de m'étendre un peu sur ce poème, qui nous offrira d'ailleurs, en principe et en application, tous les défauts imaginables, tous les ridicules possibles dont se compose le style à la mode, et dont *les Mois* sont le modèle le plus complet, sans qu'on puisse dire cependant qu'ils soient assez méprisables pour être indignes de la critique, puisqu'ils ne sont pas sans beautés, et même d'assez grandes beautés, et que l'auteur avait réellement du talent. Ainsi, toutes les considérations se réunissent pour autoriser cet examen, particulièrement approprié au but principal de cet ouvrage, c'est-à-dire à l'instruction des jeunes écrivains et au maintien des bons principes. Je ferai voir d'abord à quel point ce poème est vicieux dans le sujet, dans le plan, dans la marche, dans le choix et la distribution des matériaux, dans les épisodes, dans les transitions ; je finirai par le style.

Ce qui manque le plus à ces hommes *de génie* ce n'est pas même le talent de bien écrire, quoiqu'ils en soient si loin ; c'est surtout celui de concevoir, celui de penser. Roucher en particulier n'a pas une idée, je dis une qui soit à lui. Tout est lieu commun dans *les Mois*, tout sans exception. Il se sert toujours de ce qu'il a lu, et le gâte presque toujours. Les seuls morceaux

que je citerai comme louables n'ont d'autre mérite que celui d'une versification meilleure qu'elle ne l'est d'ordinaire chez lui : pour le fond des choses, il est pris partout (La Harpe: 156-162).

Es curioso constatar cómo a una obra con tan pocos valores (según el crítico) se le dedican más de treinta páginas para poner de relieve todas las carencias, imperfecciones, inconsistencia, inexactitudes, etc., que encierra, cuando lo más lógico habría sido “despacharla” con unas líneas como es habitual en la crítica.

Una opinión más justa e imparcial se puede hallar en la *Biographie Universelle Ancienne et Moderne*, firmada por D.R.R.:

On trouve dans les journaux du temps, et particulièrement dans *l'Almanach des Muses*, depuis 1772 jusqu'en 1787, un assez grand nombre de pièces de ce poète, qui se font remarquer par un ton d'amabilité et par une douce morale. À l'occasion du mariage du Dauphin, depuis Louis XVI, avec Marie-Antoinette d'Autriche, il composa un poème intitulé *la France et l'Autriche au temple de l'Hymen*, où l'on remarque de l'élévation dans les pensées et dans le style. Ce début lui valut la protection et même l'amitié de Turgot, qui le nomma receveur des gabelles à Montfort-l'Amaury. En annonçant ce bienfait, il lui écrivit : « Je veux, mon ami, que vous puissiez travailler pour la gloire elle seule et que vous soyez tranquille sur les besoins de votre famille. Un commis, qui aura de modiques appointements, pourra toujours vous remplacer et vous éviter un travail aride et étranger à vos goûts et à vos talents ». Roucher se montra digne de ce bienfait par son tendre attachement pour son protecteur, qu'il célébra même après sa disgrâce dans son *Poème des mois*. Ce poème est le principal ouvrage de Roucher. Avant de le livrer à l'impression, il en avait lu un grand nombre de passages dans les cercles de Paris. Les éloges exagérés qu'il reçut alors excitèrent des jalousies, qui se déchaînèrent contre l'ouvrage quand il parut. On vit surtout La Harpe s'acharner, avec une partialité haineuse, contre un poète qui n'avait jamais offensé personne et auquel on ne peut refuser un talent peu commun. Dans son *Cours de littérature*, le même critique consacre près d'un demi-volume à la censure la plus amère du *Poème des mois*, tout en convenant que son auteur était *bon père, bon époux, bon ami*; triste et perfide éloge quand il s'agit d'apprécier le talent poétique. Ce n'est pas que plusieurs des observations de La Harpe sur le poème de Roucher ne soient d'une grande vérité, mais le choix du sujet n'en est pas heureux. Quoi de plus monotone que douze chants isolés, consacrés à chacun des mois de l'année ? Avec un pareil cadre, il était

impossible de ne pas reproduire des descriptions à peu près semblables. Pour éviter cet inconvénient, Roucher a multiplié les digressions et les épisodes jusqu'à satiété. Sa versification, ordinairement noble et abondante, est souvent verbeuse et guindée. On lui reproche, avec raison, de s'être servi d'expressions et surtout d'alliances de mots forcés. Le chantre des mois exprime toujours convenablement les sentiments les plus élevés, mais souvent aussi se montre-t-il trop didactique, oubliant qu'il est poète, pour mettre des maximes philosophiques en vers prosaïques. Tel qu'il est, l'ouvrage de Roucher ne peut être regardé comme un véritable poème : il n'a ni plan, ni suite, ni ensemble, mais il offre une réunion d'excellents morceaux, de descriptions très-bien faites et des tableaux aimables, soit que l'auteur peigne quelque phénomène de la nature, soit qu'il retrace les jouissances de la vie champêtre. Tels sont ceux où il décrit le chant du rossignol, les amours du cheval, la chasse au cerf, les glaciers des Alpes, les fleurs d'avril, la veillée du village et beaucoup d'autres. Cette production fut trop vantée à sa naissance : elle est trop négligée aujourd'hui (Michaud : 581-582).

En nuestros días la figura de Roucher ha experimentado una revalorización, sobre todo por su poema *Les Mois*. Posiblemente por haber muerto él y André Chénier en las mismas trágicas circunstancias, en 1979 Antoine Roucher y Édouard Guitton crearon en Versalles *La Société des Amis des Poètes Roucher et André Chénier* (SAPRAC), siendo la finalidad de esta la de “étudier ces deux poètes, refaire découvrir des textes, rééditer leurs œuvres”, aunque ello no excluye el interés por la poesía francesa entre 1750-1850. La *Société* organiza todos los años un Coloquio con una sesión de estudios y publica sus trabajos en la revista *Les Cahiers Roucher-André Chénier*, de la cual han aparecido 36 números⁹.

Empresa loable la de Guitton, quien trata de revalorizar un largo poema, que a pesar de sus repeticiones y largas enumeraciones, no carece de hermosos versos, sobre todo cuando el poeta exalta la parte de la naturaleza con la que parece sentirse más identificado, como por ejemplo esta bella descripción de los glaciares de los Alpes, incluida en el canto V correspondiente a julio:

⁹El nº 1 de la revista, publicado en 1980 para celebrar el bicentenario de la publicación de *Les Mois*, incluía los siguientes trabajos: “Roucher poète montpelliérain” (Marcel Barral); “Une approche de la réception liégeoise du poème des *Mois*” (L. Strivay); “Deux lyres, deux destins au pied de l'échafaud” (J. Vier); “Le jardin dans *Les Mois*” (J. Gury); “À l'époque des Lumières: Roucher, Buffon et le rut des cerfs” (F. Roucher); “J.-A. Roucher et J.-J. Rousseau d'après *Les Mois*” (P. Naudin); “Le topos de l'inquiétude dans *Les Mois*” (J. Deprun) y “La modernité des *Mois*” (E. Guitton).

Monts chantés par Haller, recevez un poète.
Errant parmi ces monts, imposante retraite,
Au front du Grindelval je m'élève, et je vois...
Dieu, quel pompeux spectacle étalé devant moi !
Sous mes yeux enchantés la nature rassemble
Tout ce qu'elle a d'horreurs et de beautés ensemble.
Dans un lointain qui fuit un monde entier s'étend.
Et comment embrasser ce mélange éclatant
De verdure, de fleurs, de moissons ondoyantes,
De paisibles ruisseaux, de cascades bruyantes,
De fontaines, de lacs, de fleuves, de torrents,
D'hommes et de troupeaux sur les plaines errants,
De forêts de sapins au lugubre feuillage,
De terrains éboulés, de rocs minés par l'âge,
Pendant sur des vallons où le printemps fleurit,
De coteaux escarpés où l'automne sourit,
D'abîmes ténébreux, de cimes éclairées,
De neiges couronnant de brûlantes contrées,
Et de glaciers enfin, vaste et solide mer,
Où règne sur son trône un éternel hiver?
Là pressant sous ses pieds les nuages humides,
Il hérissé les monts de hautes pyramides,
Dont le bleuâtre éclat au soleil s'enflammant,
Change ces pics glacés en rocs de diamant.
Là viennent expirer tous les feux du solstice.
En vain l'astre du jour embrasant l'écrevisse,
D'un déluge de flamme assiège ces déserts :
La masse inébranlable insulte au roi des airs.
Mais trop souvent la neige arrachée à leur cime,
Roule en bloc bondissant, court d'abîme en abîme,
Gronde comme un tonnerre, et grossissant toujours
À travers les rochers fracassés dans son cours,
Tombe dans les vallons, s'y brise, et des campagnes
Remonte en brume épaisse au sommet des montagnes.
(Roucher, 1779, I: 256-258)¹⁰.

¹⁰ Viera reduce en su versión los 34 versos de Roucher a 26; nada extraño si pensamos que el “Chant Cinquième” tiene 482 versos y la versión de Viera 242:

A objetos más grandiosos y sublimes
Me llama la estación; subo a los Alpes...
¡Oh Dios! ¡Y qué espectáculo, qué pompa
Pone a mi vista el monte Grinselwalde!
Todo cuanto la audaz naturaleza
Puede ostentar de hermoso y de admirable,

Para que podamos hacernos una sucinta idea de la extensión y profundidad de las notas que incluye Roucher en su obra (al mencionar a Haller), transcribo la correspondiente al médico, científico y naturalista suizo Albrecht von Haller (1708-1777), seguida de una aclaración sobre los glaciares:

M. HALLER, que vient de perdre l'Académie Royale des Sciences, dont il était membre, aussi grand Poète que grand Médecin, avait composé dans sa jeunesse une Ode sur les ALPES. L'histoire Naturelle de ces montagnes, les mœurs simples, innocentes du Peuple qui les habite, y sont représentées d'une manière brillante et fidèle. C'est l'ouvrage d'un Poète qui avait autant de philosophie et de science que d'imagination. J'en ai emprunté quelques vers pour embellir la peinture des Glaciers de Suisse.

Les Français appellent Glaciers ou Glacières, et les Suisses GLETSCHER un assemblage de montagnes, de vallons et de champs de glace, qui mesurés en ligne droite depuis les bornes Orientales du Canton de Binder vers le Tirol, jusqu'aux bornes Occidentales du Canton de Wallis vers la Savoie, occupent une longueur de soixante-dix lieues, sur trente-six de largeur du Nord au Midi. Ces Glacières si nombreuses ont chacune des noms particuliers. Dans le seul Canton de Berne, on en compte jusqu'à sept. Celui qui se trouve dans la vallée de Grindelval, à vingt lieues de la Ville de Berne, est le plus fréquenté par les Étrangers, parce qu'il est d'un accès moins difficile que les

Todo se me bosqueja allá a lo lejos,
Ríos torrentes, precipicios, valles,
Negros abismos y ceñudas rocas,
Campos de mieses, lúgubres pinares...
¡Veó las cimas de azulentas cumbres,
Donde formando muros de diamantes
El duro hielo, en su presencia espira
Todo el furor con que el Estío arde!
En vano el astro rey del claro día
De un diluvio de llamas hace alarde:
Aquella enorme masa de él se burla;
Y lo más que sucede en el certamen,
Es que la nieve de la cumbre rueda,
Su volumen se aumenta en el pasaje,
Salta de precipicio en precipicio,
Retumba como un trueno al acercarse
Al valle estrecho, y cuando al suelo llega,
Con ímpetu tan fuerte se deshace,
Que otra vez sube hasta la cumbre misma
En forma de vapor, o de celaje (Viera y Clavijo, 1849^a: 46-47).

autres. On le visite ordinairement dans les mois de Juillet et d'Août; avant ce tems l'excès du froid qui y règne rendrait ce voyage presque impraticable, ou du moins trop pénible... (Roucher, 1779, I: 299-300).

2. Viera y Clavijo según los eruditos y estudiosos canarios

Para conocer con todo detalle la biografía literaria de Viera es imprescindible la lectura de la obra que el propio autor escribiera: *Memorias*¹¹. En ella, Viera y Clavijo (1849b: 71-73) relaciona todas las traducciones del francés que llevó a cabo durante toda su vida:

Al mismo tiempo, y en algunos ratos perdidos, se divertía Viera en traducir en verso castellano los siguientes célebres poemas franceses, en lo que nuestra nación y nuestro idioma pueden haber recibido un servicio considerable. Haremos mención de estas obras por su orden cronológico.

La elocuencia, poema didáctico del Señor canónigo La Serré, con un prólogo del traductor, año de 1787.

Los jardines o arte de hermostear paisajes, poema del Señor abate Delille de la Academia francesa, con un prólogo, año de 1790.

La felicidad, poema moral imitado del que tiene en francés el mismo título por Helvecio en cinco cantos, año de 1792.

Las costumbres, poema filosófico moral en tres cantos, obra casi toda original, año de 1796.

Los meses, poema didáctico en doce cantos, imitando al de Mr. Bucher, pero original por la mayor parte, año de 1799.

La henriada corregida, poema épico traducido del francés, año de 1800.

Ensayos sobre el hombre, poema del célebre inglés Alejandro Pope, traducido en verso castellano con arreglo a la traducción francesa de Resnel, año de 1801.

El hombre en el campo o las geórgicas francesas de Delille, poema en cuatro cantos, traducido en verso castellano, año de 1802.

También le servía de entretenimiento la traducción de las siguientes tragedias:

¹¹Pudiéndose leer bajo el título: *Que con relación a su vida literaria escribió Don José de Viera y Clavijo Arcediano de Fuerteventura, Dignidad de la Santa Iglesia Catedral de Gran Canaria, de la Academia de Historia e Historiógrafo de las Islas Canarias, &c., cuando se le pidieron de Madrid para una nueva edición del artículo de su nombre, en la Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III, escrita por D. Juan Samper y Guarinos* (Santa Cruz de Tenerife: Imprenta, Litografía y Librería isleña, 1849).

Los Barmecidas, tragedia de La Harpe en verso castellano, año de 1795.

El Conde Warwick, tragedia del mismo autor, año de 1795.

Mustafa y Zeangir, tragedia de Chamfort en verso castellano, año de 1800.

Junio Bruto, tragedia traducida del francés año de 1800.

La Merope, tragedia del Marqués Maffei traducida del italiano, en verso castellano, año de 1801.

Tradujo asimismo las pequeñas piezas siguientes.

El labrador, pasaje de las geórgicas de Virgilio, año de 1801.

Aristo, soliloquio poético en verso endecasílabo tomado del célebre Gesner, año de 1801.

La sátira de Boileau intitulada el hombre, en verso castellano, año de 1802.

El célebre idilio francés de Madama Deshoulières que empieza: *Hélas petits moutons*, año de 1801.

Una epístola a Bonaparte, primer cónsul de la República francesa por G. Bouroge, año de 1800.

Posteriormente, los intelectuales canarios se han ocupado extensamente de la obra del polígrafo del Realejo, aunque no sea mucha la consideración que han concedido a *Los Meses*. Entre todos estos trabajos merecen mencionarse los siguientes:

En 1983 el ensayista y catedrático Sebastián de la Nuez Caballero, para quien *Los Meses* es obra original de Viera, diseccionaba así la traducción de Viera:

Para nosotros, *Los Meses* representa la plenitud expresiva de Viera, desde el punto de vista del neoclasicismo propiamente dicho en su variante isleña y del sentimiento del paisaje, como se puede observar en dos pasajes: uno dedicado al Teide y otro a la Selva de Doramas. En el canto cuarto, dedicado al Estío, en las estrofas correspondientes al mes de Junio, nos encontramos con ese emocionado recuerdo de una ascensión al Teide, al que llama «Pico gigante» que «animoso / entró con los Titanes en la guerra» (De la Nuez, 1983: 167)¹².

En 1995 el entonces profesor de Civilización Francesa en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Carlos Ortiz de Zárate, dedica un trabajo a su traducción de *Les Barmécides* de La Harpe, en el que nos aporta interesantes reflexiones sobre su estancia en París:

Además, la relación de Viera con el París de la época es directa, pues residió en esta ciudad desde el 13 de agosto de 1777 hasta el 21 de julio de 1778 y del 17 de mayo hasta el 11 de junio de

¹² Al final del artículo se incluye un “Índice de obras poéticas” de Viera (traducciones y originales), indicándose con asteriscos los inéditos.

1781. Tenemos razones para considerar que no se trata de una mera residencia, sino de la experiencia privilegiada de las élites cultas de la época, proporcionada a Viera por las familias del duque de Santa Cruz, del duque del Infantado y las múltiples ramas aristocráticas europeas emparentadas con ambas. La gran curiosidad de Viera por la vida cultural francesa queda plasmada en su correspondencia y de una forma especial en la que le dirigió José Cavanilles desde París entre julio de 1778, fecha en que Viera regresa a España, hasta noviembre de 1789, fecha en que Cavanilles abandona la Francia revolucionaria (Ortiz de Zárate, 1995: 311).

Y más adelante:

En cualquier caso, la actividad traductora de Viera a lo largo de su vida es amplia; Agustín Millares Cario le atribuye una producción total de 163 títulos, gran número de los cuales son traducciones o adaptaciones de francés, aun figurando en ocasiones como obras originales.

La calidad de Viera como traductor literario es difícilmente defendible. Él mismo reconoce en una carta que escribe al marqués de Villanueva del Prado fechada en 1789, que las musas son mozas, y por lo tanto desdeñan a los que no lo son (Ortiz de Zárate, 1995: 312-313).

En 2002, la profesora de Filología Hispánica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria Victoria Galván González, posiblemente la mejor experta actual en la obra de Viera y Clavijo, dedicaba un largo artículo a su poesía traducida; se trata del trabajo más elaborado y razonado sobre la labor traductora del escritor tinerfeño, y en el que se pueden leer interesantes afirmaciones:

Del conjunto de las traducciones se desprende una línea constante, que informa con claridad acerca de las preferencias literarias del autor. Aparte de las composiciones de temática religiosa y latinas, breves y de escaso valor, sobresalen aquellas más extensas, de procedencia francesa. Éstas pueden reducirse a unas modalidades temáticas hacia las que Viera parece sentirse atraído. Nos referimos a poemas de carácter descriptivo, que recrean los temas de la naturaleza, la moral o la filosofía, la elocuencia y un poema épico (Galván, 2002: 75).

Luego Galván González cita la justificación del traductor, compartiendo el temor de ver cómo se traduce descuidadamente y con poca propiedad, expresada esta en el prólogo de la traducción de *La Enriada*:

Yo también he tenido la osadía de emprenderla en castellano; pero usando de la necesaria libertad en dos maneras. La una

modificando y haciendo dignos de la lectura española los pasajes que podían vulnerar el crédito de su gobierno y de sus armas, no menos que el respeto debido a Roma, a la Religión y a sus Ministros. Y la otra suprimiendo la redundancia de muchos conceptos a que la versificación francesa naturalmente obliga. Por lo demás he procurado conservar del modo posible la debida fidelidad o su equivalente en los pensamientos del autor sin pretender por eso desentenderme de la suma inferioridad de mi débil copia comparada al original de uno de los mayores Poetas de este siglo (Viera y Clavijo, s.a.: 168-169).

En conjunto, la opinión de los estudiosos de Viera sobre su labor traductora, exceptuando quizá la más benigna de Galván González (debida posiblemente a la complicidad que uno siente cuando trabaja intensamente sobre un autor), no es muy buena, valorándose bastante más su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*¹³.

2.1. *Los Meses* (1849) de Viera y Clavijo

Menéndez Pelayo ya se había hecho eco de la figura de Viera, del que escribía lo siguiente en su *Historia de las ideas estéticas en España*:

Viera y Clavijo, uno de los mejores prosistas del siglo XVIII, como lo testifica su *Historia de las Canarias*, cultivaba las Musas contra toda la voluntad de estas sagradas doncellas; tenía, sobre todo, la manía de los poemas didácticos. Baste decir que compuso hasta siete u ocho, entre ellos, *los Meses* (imitación de

¹³ Sobre este punto, véase la aportación de Víctor S. Montelongo Parada (2013), de la que transcribo los dos primeros párrafos:

La aportación de don José de Viera y Clavijo al conocimiento de la Naturaleza canaria es trascendental, su obra cumbre en esta materia, el *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias* es una joya que, aún hoy, mantiene vigencia para quienes desean indagar en el medio natural canario. Nuestro también insigne historiador don Agustín Millares Torres se lamentó porque Viera no profundizara más en sus *Noticias de la Historia General de las Islas de Canaria*, opinión que por una parte justificaría que él acometiese su propia versión pero por otra, de no haber sido así, probablemente nos habría privado de aquella, en la que ocupó gran parte de su vida hasta fecha muy cercana al 1813 de su fallecimiento. Sobre la obra científica de Viera y Clavijo es muy esclarecedor el trabajo de don Simón Benítez Padilla publicado en 1950.

De la importancia e interés que Viera prestó a las ciencias naturales desde un principio, es significativo que la licencia que solicitó en Madrid en 1772 para la impresión de sus trabajos históricos, lo fue bajo el título de Ensayo sobre la Historia natural y civil de las Islas Canarias. El apasionante y cualitativo cambio que tomó su vida en los inmediatamente venideros años, de gran enriquecimiento intelectual y de ampliación de horizontes, le persuadieron de la conveniencia de separar lo civil de lo natural, aunque es cierto que gran parte de la extensa obra literaria de este verdadero polígrafo está impregnada por constantes alusiones a los objetos de la Naturaleza.

Roucher y de los *Fastos* de Ovidio), *las Bodas de las Plantas* (que es el sistema sexual de Linneo), los Aires fijos (en que canta la extracción del gas hidrógeno, y los primeros ensayos aerostáticos), etc., etc. Para él toda materia científica era materia poética (Menéndez Pelayo: 1458).

Poema didáctico de Viera en el que a veces traduce, y en otras adapta sustituyendo referentes franceses por alusiones españolas, la obra puede acogerse a diversos nombres, ya sean estos los de “traducción-recreación”¹⁴, “adaptación-recreación”¹⁵, “imitación”¹⁶. De cualquier modo, el asignar un nombre a la obra de Viera no es tarea fácil, como ya pone de relieve Victoria Galván González (2002: 78):

Con respecto a la traducción resulta ineludible la confusión, muchas veces, entre traducción e imitación y las indudables dificultades que entraña la práctica traductora. Hemos querido respetar la distinción que el propio Viera establece en sus memorias entre traducciones e imitaciones, aunque seamos conscientes de los frágiles límites que las separan.

Se trata de un poema didáctico que sigue el modelo de las *Saisons* de Saint-Lambert, y consagra un canto a cada mes, combinando la descripción de la Naturaleza con la celebración de las actividades humanas a la vez que numerosas digresiones. La estructura de la obra consta de a) un breve prólogo, b) un elogio de la hermana del traductor sobre Viera, c) la versión de los doce meses del original. Veamos, sobre todo, el prólogo y la versión.

Por lo que se refiere al Prólogo, dada su brevedad, así como por la declaración de intenciones del traductor, merece la pena transcribirlo enteramente:

Per duodena regit mundum sol aureus astra
(Virgilio)

Precor, integra
Cum mente, nec turpem senectam
Degere, nec cithara carentem
(Horatio, *Lyr. Lib. Carm.* 32)

Yo oía celebrar la lectura que el francés Rucher hacía de su Poema de los meses en las más brillantes tertulias de París, año de 1778; pero habiéndolo dado a luz el de 1779, supe tam-

¹⁴ Novena de las doce denominaciones que utiliza Inmaculada Urzainqui (1991) en su trabajo “Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor”.

¹⁵ Denominación adoptada por José Miguel Pérez Corrales en su edición de *Los Meses* (Viera y Clavijo, 2000, reed. 2014), para quien esta obra es uno de los mejores, más ricos e incluso más originales poemas del polígrafo canario.

¹⁶ Como puede deducirse de los trabajos dedicados por Victoria Galván González a Viera y Clavijo, por ejemplo en “La poesía imitada de José de Viera y Clavijo” (1996).

bién que no solo no había sostenido aquel primer concepto en el público, sino que este apenas le había colocado en la clase de obras mediocres. No era posible que lo que parecía tener en Francia poco mérito, llegase a conseguirlo en los países españoles; mayormente cuando en aquella composición se tocaban algunas materias ajenas de nuestro gusto, costumbres, ideas y modo de pensar. Sin embargo el asunto era especioso, y las vicisitudes de la naturaleza a influjo de los varios aspectos del sol y de la tierra durante el período del año, son muy propias para encender el astro poético. Aun los más ocupados tienen ratos perdidos y los míos los suelo aprovechar con las Musas, así como otros con las Gracias. Por eso no fue mucho que en días pasados me asaltase el deseo de invocarlas, y de trabajar un pequeño Poema de los meses, para cuya ejecución es poquísimo lo que fuera del plan y de uno a otro pensamiento debo a la mencionada obra de Rucher. Desde luego echará de ver el lector que este año poético empieza el astronómico en Marzo, época en que casi todas las ciudades Asiáticas, y aun los primeros romanos lo empezaban: ¿Cuál mejor época para principiar el círculo del año, que la de la Primavera en que toda la naturaleza revive? Las notas que parecen más necesarias para la mejor inteligencia de algunos puntos, se hallan al fin, bien que sumamente sucintas, y no con la amplitud y lujo de erudición que en el francés (Viera y Clavijo, 1849a: 3-4).

El Prólogo de Viera es revelador en múltiples aspectos—tanto del original de Roucher¹⁷, como de su propia versión—, aspectos que analizo a continuación.

Dos exergos encabezan el Prólogo: el primero pertenece a *Las Geórgicas*, *Perduodena regit mundum sol aureus astra* (Libro 1, v. 232)¹⁸; el segundo alude a los versos finales de la Oda 31 de Horacio (no la 32 como indica por error Viera), “Ad

¹⁷ Al que Viera menciona no por su grafía, sino por la pronunciación: “Rucher”.

¹⁸ Según la traducción en verso de Juan de Guzmán (Salamanca, tomo II, 1586):

“Por tanto el rubicundo Sol gobierna
El orbe en ciertas partes dividido,
Que son del alto Cielo doce Signos,
Al cual le dan la vuelta cinco Zonas (vv. 230-233)”

Según la del colombiano Juan de Arona (Lima, 1867):

“Doce los signos son que el curso marcan
del sol en su recinto aprisionado,
cinco las zonas que el Olimpo abarcan.”

lyram”: ...*precor, integra / Cum mente, nec turpem senectam / Degere, nec cithara carentem*¹⁹.

El que Viera cite como ejemplos a Virgilio y Horacio da fe de la cultura clásica que poseía el arcediano canario, lo que queda confirmado por el uso de ciertos términos, por ejemplo “especioso”. Tras los exergos, el autor tinerfeño aclara que había oído celebrar la lectura del poema de Roucher, del mismo modo que luego supo de la poca aceptación entre los lectores, para quienes era una obra mediocre. El hecho de que Viera la eligiese para versionarla a nuestra lengua no se debe (según él), ni a su calidad intrínseca, ni a la similitud de gustos sino a lo hermoso del asunto y a las variaciones de la naturaleza durante los meses del año. Su elección responde también a su afición a las Musas, aclarando que es muy poco lo que debe su traducción al original. Finalmente, justifica las pocas notas que contiene su versión, que incluye únicamente cuando son necesarias para la comprensión del texto, por el contrario del autor francés.

Si analizamos los dos poemas, lo primero que llama nuestra atención es la distinta longitud: el original francés comprende 6079 versos y la versión española 3106²⁰, lo que junto a la diferencia de cada canto da idea de las amplias reducciones que lleva a cabo Viera²¹. El poema francés está redactado en versos alejandrinos, con “rimes plates”, equivalentes a nuestro pareado. La versión española se compone de largas tiradas de versos endecasílabos, que encierran la particularidad de que los versos pares en cada canto tienen una rima asonante diferente. En resumen, Viera “versiona” o “imita” a Roucher, aunque la estructura de su poema no se ajuste en todo a la del poeta francés, pues, de modo general, Viera se permite múltiples licencias en la lengua receptora, añadiendo, cambiando y suprimiendo el texto original, bien por medio de gradaciones o matizando lo que cree conveniente. Posiblemente su finalidad sea la de hacer asequible el texto a los lectores, lo que cree conseguir alterando la lengua original.

Además del ejemplo citado en nota sobre la versión de Viera, la transcripción de las cinco primeras estrofas del primer canto, la versión de Viera y nuestra propia traducción pondrá de relieve el *modus operandi* del humanista canario:

¹⁹ En traducción de Rubén Bonifaz Nuño (Horacio: *Epodos, Odas y Carmen Secular*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007):

“... y con mente íntegra,
una mi torpe senectud
pasar, ni de cítara carente.”

²⁰ Repartidos del siguiente modo en los doce cantos, en una y otra lengua:

478-328; 552-268; 429-246; 570-354; 482-242; 522-242; 488-240; 538-222; 496-248; 498-242; 618-232; 408-242.

²¹ Hay que hacer constar que en las ediciones francesas de *Les Mois*, hay páginas en blanco; por ejemplo, faltan dos páginas y 18 versos (del 81 al 98) en el “Chant onzième”.

VERSIÓN DE VIERA

Fatigada la tierra al fin del yugo,
En que el tirano invierno la ha tenido,
Por entre las venticas y las nieblas,
Sacudiendo la escarcha y el granizo,
Hacia el radiante padre de los meses
Vuelve los tristes ojos, da un suspiro,
y con voz aterida así le clama:
¡O fuente de la luz! ¿dónde te has ido?
Ven ya del Austro, ahuyenta las tinieblas
Que malparan mi faz: disipa el frío,
Pon silencio a los bravos Aquilones;
y en mi aflicción mostrándote propicio,
Restitúyeme luego a los halagos
Del verano mi esposo!!!... Esto le dijo.
El Sol la escucha y con piadoso pecho
Al celeste Ecuador volviendo el tiro
De los cuatro caballos de su carro,
Pone en fuga al Invierno, acalla el silbo
Del airado huracán, y llama pronto
Al vernal equinoccio desde el Nilo.
“Toma la verde gala (dice), adorna
Tus miembros juveniles con el cinto
Recamado de flores olorosas;
Marcha a donde te aguarda el tierno instinto
De la tierra amorosa, y con tu aliento
Fecundiza su seno, hijo querido”.
Cesó de hablar el sol y el fiel verano
(Llamado primavera a los principios)
Hendiendo al punto la cerúlea esfera
Sobre las alas de un Favonio amigo,
A la tierra se acerca: ella le abraza,
y su regazo, dócil al cariño,
Con el calor vital de este himeneo,
Da nuevo ser a todo, y nuevo brío.
De alianza tan feliz cuantas venturas!
Éter más puro corre en el Olimpo,
y Aries, del año precursor glorioso,
Renovando su suave vellocino,
Abre la marcha y con catorce estrellas
Indica en el Zodiaco el real camino.
Así que brilla su gallarda frente,
Hierve del entrañable regocijo
El Océano vasto, y en sus playas

Desplegando sus olas de Zafiro
Se levanta espumoso y va llamando
Con el ronco clamor de su mugido
Las naves, que en los puertos cautivaba
Del duro Invierno el genio mal sufrido

LES MOIS DE ROUCHER
CHANT PREMIER

Grossis par le torrent des neiges écoulées,
Les fleuves vagabonds roulent dans les vallées;
Et les rochers de glace aux Alpes suspendus,
Sous un ciel plus propice amollis & fondus,
Se changent en vapeurs, & pèsent sur nos
têtes.

La mer gronde; les vents précurseurs des tempêtes
Courent d'un pôle à l'autre, & tourmentant les
flots,
Entourent de la mort les pâles Matelots.

Mais du joug de l'Hiver la Terre enfin se lasse:
La Terre, trop longtemps captive sous la glace,
Lève ses tristes yeux vers le Père des Mois,
Et frissonnante encor remplit l'air de sa voix:
«Dispensateur du jour, brillant Flambeau du
monde;

Des vapeurs, des brouillards perce la nuit immonde;
Impose un long silence aux Aquilons jaloux,
Et rends à mes soupirs le Printemps mon époux.»

Elle se tait: le Dieu, sensible à sa prière,
Remonte à l'Équateur; là, s'ouvrant sa carrière,
Il chasse au loin l'Hiver, repousse les Autans,
Et des rives du Nil appelle le Printemps:
«Prends tes habits de fleurs, mon fils; prends la ceinture,
Qui pare tous les ans le sein de la Nature;
Va: la Terre soupire, & ses flancs amoureux
Attendent la rosée & tes germes heureux:
Mon fils, va la remplir de ton âme éthérée.»

Le Printemps à ces mots fend la plaine azurée,
Et porté mollement sur l'aile des Zéphyrus,
De l'Hymen créateur vient goûter les plaisirs.

TRADUCCIÓN DE ÁNGELES GARCÍA
CANTO PRIMERO

Crecidos por las aguas de las nieves deshechas,
los ríos vagabundos atraviesan los valles;
y de hielo los témpanos colgados de los Alpes,
bajo un cielo propicio fundidos y ablandados,
en vapor convertidos, agobian nuestras testas.
Brama el mar, y los vientos que anuncian las tormentas
corren de uno a otro polo, y agitando las olas,
envuelven con la muerte a marineros pálidos.

Mas del yugo invernal la Tierra al fin se cansa:
la Tierra, largo tiempo cautiva bajo el hielo,
alza sus tristes ojos al Padre de los Meses,
y temblorosa aún su voz llena los aires:
“Dispensador del día, Llama que irradia al mundo;
con vapores y nieblas rompe la noche inmunda;
impón largo silencio a Aquilones celosos,
vuelve a mis ruegos al mes de abril a mi esposo”²².

Luego se calla: y Dios, sensible a su plegaria,
reanima al Ecuador, que iniciando su curso,
aleja al Invierno, y repele a los Austros,
de los bordes del Nilo llama a la Primavera:
“Revístete de flores, hijo, ponte tu cinto,
que anualmente adorna el seno de Natura;
ve: la Tierra suspira, sus amorosos flancos
esperan el rocío y tus dichosos gérmenes:
ve, hijo mío, a llenarla con tu alma etérea.”

La Primavera ante esto corta el llano azulado,
con suavidad llevado en las alas del Céfito,
del Himeneo creador va a saborear placeres.
La Tierra, ante el verdor vibra de la alegría,
se engríe bendiciéndolo al implorar ternura,
lo abraza y lo recibe en sus flancos abiertos:

²² La traducción del verso plantea un pequeño inconveniente: “printemps” es masculino en francés, de ahí que Roucher lo utilice para designar al “esposo de la Tierra”. Viera lo resuelve sustituyendo el término por el de “verano”, aunque creo que lo más acertado es buscarle un sustituto lógico, como puede ser el mes de abril.

La Terre, devant lui frémissant d'allégresse,
S'enfle, bénit l'époux qu'implorait sa tendresse,
L'embrasse, le reçoit dans ses flancs entrouverts:
La sève de la vie inonde l'Univers.

De cet Hymen fécond, Dieux, quels biens vont éclore!
Déjà d'un feu plus vif l'Olympe se colore.
Le Bélier, du Printemps ministre radieux,
Paraît, & s'avancant vers le plus haut des cieux,
De la Terre amoureuse annonce l'hyménée,
Et vainqueur de la nuit, recommence l'année.

À peine dans les airs dévoile-t-il son front,
Que soudain tressaillant dans son antre profond,
L'immortel Océan gronde, écume de joie,
S'élève, & sur la plage à grands flots se déploie.
Sa vague mugissante appelle à d'autres bords
Ces vaisseaux, que l'Hiver enchaînait dans nos ports.

la savia de la vida inunda el Universo.

¡De este Himen fértil, Dioses, cuántos bienes!
Ya de un fuego más vivo se colorea el Olimpo.
Aries, de Primavera el radiante ministro,
aparece y asciende a lo alto de los cielos,
de la amorosa Tierra anuncia el Himeneo,
y venciendo a la noche, reinicia el año en curso.

Apenas en el aire se descubre la frente,
cuando vibrando súbito en su antro profundo,
brama el inmortal Océano, que espumea de alegría,
se eleva, y en la playa despliega grandes olas.
El bramido de su onda llama a otras orillas
a naves que el Invierno ataba a nuestros puertos.

3. Conclusión

De los dos autores tratados en este trabajo, Roucher y Viera, el resumen del análisis de su obra y de la versión española lleva a interesantes y raras conclusiones, entre las que destaca el hecho de que la obra del segundo encierre más valor literario que el original en que se inspira. Roucher ha pasado a la posteridad más como un poeta de salón, por las numerosas lecturas de fragmentos de su obra *Les Mois*, que por la obra en sí. A pesar de que el poeta francés era un verdadero entusiasta del verso, afirmando que los pensamientos más elevados se expresan en poesía, su más notable y conocido poema se resiente quizá de la elección del tema: a no ser que la sapiencia y el arte brillen constantemente, el hecho de ser buen versificador no asegura que se salve la aparente monotonía de doce cantos aislados, consagrados cada uno de ellos a un mes del año. Con la elección de un tema así, era prácticamente imposible no reproducir descripciones casi similares. Aunque para evitar este gran inconveniente, Roucher multiplicara las digresiones y los episodios hasta la saciedad, su versificación, normalmente noble se convierte en rígida y afectada. En su reconocimiento, es válida la afirmación de ser uno de los pocos poetas franceses que cuestionan la rigidez del alejandrino clásico, tomándose algunas libertades con el hemistiquio para dotarlo de ligereza. La explicación de que el poema fuera muy alabado en su lectura por partes en los Salones de moda es muy simple: los fragmentos de un poema, bien construido, armonizado y musical son fáciles para llegar a un público que ama la conversación y ansioso por oír buenos versos. Algo muy distinto es la lectura de más de seis mil versos, en los que se repiten los temas, los nombres y hasta los propios versos, llegando

todo a constituir un largo poema farragoso y aburrido, debido a sus constantes repeticiones y reiteraciones.

Aun teniendo en cuenta todas las críticas adversas, su obra *Les Mois* lo elevaría hasta la consideración de maestro del género didáctico y descriptivo, tan en boga durante la segunda mitad del XVIII, época en la que se apreciaban los arrebatos retóricos, aunque estos estuvieran encerrados en convenciones y artificios rigurosos. Para un lector moderno la obra se haría interminable debido a la monotonía del ritmo y la sucesión de fragmentos que unen analogías la mayor parte de las veces de gran puerilidad. Lo más meritorio de la obra puede que sea la generosidad ardiente que puso el poeta en llevar a cabo su empresa, así como la vehemencia dedicada a una poesía neoclásica que ya estaba chocando con el prerromanticismo latente, y el intimismo de las grandes angustias y proyectos épicos del romanticismo.

El poema o versión de Viera responde más adecuadamente a lo que podemos considerar como normativo en la poesía descriptiva, tal y como apunta Hugh Blair²³ (1815 [1783]: 350-352):

La descripción es la piedra de toque de la imaginación del poeta. Cuando un escritor de segundo orden se pone a describir la naturaleza, la encuentra agotada por los que le han precedido: nada ve de nuevo: sus nociones son vagas y genéricas, y débiles sus expresiones. Pero el poeta dotado de una imaginación grande nos hace ver la naturaleza con nuestros ojos: la presenta con las facciones, que la distinguen: le da un colorido de vida y de verdad: y la coloca bajo un punto de vista; que pudiera guiar al pintor, si tratara de copiarla. [...]

La belleza de la poesía descriptiva depende en gran parte de la buena elección de los epítetos. Frecuentemente los emplean los poetas solo para llenar el verso, o por pedirlos el consonante: y si son solo palabras expletivas, o ripios, en lugar de dar nueva gracia o fuerza a la descripción, la ofuscan y la enervan.

En esta línea de pensamiento, uno de los méritos del poema de los *Meses* es que Viera emociona al mismo tiempo al lector, tanto en su imaginación como en el corazón. Para mejorar el original contaba Viera con las virtudes que ya le destacara su hermana, al dedicarle antes del comienzo de su obra un elogio exaltando sus “luces”, su “amenidad”, su “ciencia”, su “erudición” y su “cultura”, como podemos apreciar en el citado elogio:

²³ Hugo Blair (1718-1800), crítico literario y catedrático escocés, fundador de la prestigiosa *Edinburg Review* y hombre de gran influencia en su tiempo, es además el autor de *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), que tuvieron una enorme difusión en los países de habla inglesa y en España, donde fue traducido por José Luis Munárriz (Madrid, Imprenta de Ibarra, 1815).

ELOGIO DEL POEMA. DE *LOS MESES* POR
DOÑA MARÍA VIERA, HERMANA DEL AUTOR

En doce cantos produces
Del sol la vasta influencia;
Pero tan bien te conduces,
Que el sol y tú en competencia,
Tienes tú mayores luces.
Con exquisitos primores
Pintas a la Primavera,
Pero unos cuadros mejores
De tu amenidad yo hiciera
Si me prestaras colores.
El rico y pomposo estío
Al oírte se envanece
Pero perderá su brío
Viendo que tu ciencia ofrece
más riquezas y atavío,
De los frutos la sazón
Que el buen otoño asegura
De ti tiene emulación:
Que en madurez y dulzura
Le gana tu erudición.
Deja el invierno parada
La tierra en sus producciones;
Mas tu cultura estimada
Labrará siempre sus dones
Aun en la edad más helada.
Nadie podrá hacer la historia
De tus talento extraños;
Los tiempos canten tu gloria,
Los días meses y años
Eternicen tu memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIABLE, Louis (1895): *Un poème révolutionnaire en 1779. "Les Mois" de Roucher*. París, Imprimerie de la Cour d'Appel.
- BLAIR, Hugh (1815): *Lecciones sobre la Retórica y las bellas Letras*. Traducidas del inglés por J.L. Munárriz y extractadas por B.L. Madrid, Imprenta de Ibarra. Ed. orig.: 1783.
- CHÉNIER, Marie-Joseph (1824): *Œuvres*. París, Firmin Didot, tome III.

- CIORANESCU, Alejandro (1954): “Viera y Clavijo y la cultura francesa”, in *Estudios de literatura española y comparada*. La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 226-227.
- DAUBAN, Charles-Aimé (1870): *Les Prisons de Paris sous la Révolution*. París, Plon.
- DE LA NUEZ CABALLERO, Sebastián (1983): “Viera y Clavijo, poeta ilustrado”. *Anales de literatura española*, 2, 155-176.
- ESPINOSA, Agustín de (1935): “Sobre el signo de Viera”. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria (1996): “La poesía imitada de José de Viera y Clavijo”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 42, 517-559.
- GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria (2002): “La poesía traducida de Viera y Clavijo”. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, 73-103.
- GARCÍA CALDERÓN, Ángeles (2009): “Dos prólogos dispares en las versiones francesas de *The Seasons* de James Thomson: Mme Bontemps y Saint-Lambert”. *Équivalences. Revue de l'École Supérieure de Traducteurs et d'Interprètes de Bruxelles*, 36 (1-2), 73-110.
- GUILLOIS, Antoine (1890): *Pendant la Terreur, Le Poète Roucher*. París, Calmann Lévy.
- LA HARPE, Jean-François de (1805): *Cours de Littérature ancienne et moderne*, París, Firmin Didot Frères.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1994): *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Edición facsímil, vol. I.
- MICHAUD [éd.] (1864): *Biographie Universelle Ancienne et Moderne ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*. Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée d'articles omis ou nouveaux ouvrage rédigé par une Société de Gens de Lettres et de Savants. París, Chez Madame C. Desplaces. Tome trente-sixième, 581-582.
- MONTELONGO PARADA, Víctor S. (2013): “Viera y Clavijo y la naturaleza canaria”. *La Provincia. Diario de Las Palmas*, 21 de febrero. Disponible en: <https://www.laprovincia.es/cultura/2013/02/21/viera-clavijo-naturaleza-canaria/515697.html>.
- MUNSTERS, Wil (1991): *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*. Ginebra, Droz.
- ORTIZ DE ZÁRATE DENIS, Carlos (1995): “La traducción de *Les Barmécides* por Viera y Clavijo”, in Francisco Lafarga y Roberto Dengler (coords.), *Teatro y Traducción*. Barcelona, PPU, 311-326.
- ROUCHER (1779): *Les Mois, poème en douze chants*. París, Imprimerie de Quillau. 2 vol.
- SAINT-LAMBERT, Jean-François (1769): *Les Saisons. Poème*, Ámsterdam, s.e. (réed.: 1771, 1775, 1778, 1781, 1782, etc.). 2 vol.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin (1854): *Causeries du lundi*. París, Garnier Frères, tome XI.
- URZAINQUI, Inmaculada (1991): “Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor”, in M.^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción*

y adaptación cultural: España-Francia. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 623-638.

VIERA Y CLAVIJO, José de (s.a.): “La Enriada”, in *Colección de poesías de Viera y Clavijo*. Ms. copia de J. Padilla. Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca de El Museo Canario.

VIERA Y CLAVIJO, José de (1849a): *Los Meses. Poema*. Santa Cruz de Tenerife, Imprenta, Litografía y Librería Isleña.

VIERA Y CLAVIJO, José de (1849b): *Memorias*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta, Litografía y Librería Isleña.

VIERA Y CLAVIJO, José de (2000): *Los Meses*. Edición de José Miguel Pérez Corrales. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (reed. 2014).

Entre la imagen y el concepto. Alain Robbe-Grillet y el discurso angelical de la teoría

Bruno GROSSI

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

brunomilang@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo se centra en la relación de lo novelesco y lo ensayístico en el relato autobiográfico *Angélique ou l'enchantement* (1987) de Alain Robbe-Grillet. Partiendo de la premisa de la construcción de la propia figura que el escritor plantea, se analiza el carácter programático de unas intervenciones que buscan reconfigurar su lugar dentro del campo literario, aunque simultáneamente –y he ahí nuestra hipótesis– pueda leerse en los intersticios de ese proyecto una cierta vacilación y ambigüedad en su discurso. La rememoración de la vida, las reflexiones sobre su literatura y el relato de episodios puntuales de la infancia van a tener, por lo tanto, consecuencias inesperadas en la conceptualización misma de la obra del autor.

Palabras claves: Autobiografía. Ensayo. Escrituras del yo. Erotismo.

Abstract

The present work focuses on the link between fiction and essays in the autobiographical story *Angélique ou l'enchantement* (1987) by Alain Robbe-Grillet. Starting from the premise of the construction of the own figure that the writer himself poses, the study analyzes the programmatic nature of an interventions that seek to reconfigure his place within the literary field, although simultaneously –and here is our hypothesis– can be read also in the interstices of that project a certain hesitation and ambiguity in his speech. The life's remembrance, the reflections on his literature and the account of specific episodes of his childhood will therefore have unexpected consequences in the very conceptualization of the author's work.

Key words: Autobiography. Essay. Writings of the self. Eroticism.

Resumé

Le travail suivant se concentre sur la relation entre fiction et essai dans le récit autobiographique *Angélique ou l'enchantement* (1987) d'Alain Robbe-Grillet. Partant de la prémisses de la construction de la propre figure que l'écrivain lui-même propose, l'étude analyse la nature programmatique des interventions qui cherchent à reconfigurer son lieu dans le

* Artículo recibido el 24/01/2018, evaluado el 8/03/2018, aceptado el 24/03/2018.

champ littéraire, bien que simultanément – et c'est notre hypothèse – une certaine hésitation et ambiguïté dans son discours peuvent être lues dans les interstices de ce projet. Le souvenir de la vie, les réflexions sur sa littérature et le récit d'épisodes spécifiques de l'enfance auront donc des conséquences inattendues dans la conceptualisation même de l'œuvre.

Mots clé : Autobiographie. Essai. Écrits de soi. Érotisme.

0. Introducción

La literatura autobiográfica es la forma más elaborada de la literatura erótica
(Nicolás Rosa, 1990: 79)

L'image, c'est ce dont je suis exclu. Au contraire de ces dessins rébus, où le chasseur est secrètement dessinée dans le fouillis d'une frondaison, je ne suis pas dans le scène.

(Roland Barthes, 1977: 157)

No poca fue la sorpresa entre los lectores y la crítica cuando Alain Robbe-Grillet anunció que se encontraba embarcado en la escritura de su autobiografía. ¿El adalid de la literatura objetiva, neutra e impersonal renunciaba a todas sus creencias y dogmas para decir finalmente “yo” en el texto y sucumbir a los “viejos mitos de la profundidad”? ¿El escritor anti-humanista de los cincuenta y sesenta recaía por lo tanto en uno de los géneros que habían marcado justamente el apogeo del humanismo burgués? No pocos fueron los que pensaron que este giro implicaba no solo una ruptura con su pasado (Guidette-Georis, 1993), una escisión o desvío de su obra novelesca¹ (Frelick, 1996), sino que también significaba, de cierta manera y en términos generales, el fin de la literatura (Calle-Gruber, 1993). Más allá del momento de verdad reconocible en las posiciones anteriores, había que tener cierto grado de candor para no percibir que viniendo de Robbe-Grillet la escritura de una autobiografía no podía no leerse como un gesto de provocación y renovación de las formas novelescas. En este sentido, tal como uno lo esperaría, el texto deconstruye rigurosamente todos los tópicos del género autobiográfico, manteniendo, aun en el cambio de género, una franca continuidad con el resto de la obra. Una narración de sí en la que “ne s'agit donc pas de signifier, de dégager le sens d'une vie, mais d'agencer, de construire un projet d'écrivain” (Lojkine, 2007: 209).

En este sentido la premisa, reconocible –aun con sus matices, variaciones, énfasis y retracciones– a lo largo de toda la trilogía de *romanesques* autobiográficas, en-

¹ Posición inclusive atribuible al propio Robbe-Grillet. Que la novela posterior al proyecto autobiográfico se llame *Le reprise* (2001) nos da algún indicio al respecto.

cuentra en *Angélique ou l'enchantement* (1987) un lugar central y paradójico. Ya que amén de lo programático, lo deliberado, lo polémico de unas intervenciones que buscan reconfigurar la figura del escritor dentro del campo literario, puede leerse en los intersticios de ese proyecto una cierta vacilación en el discurso de Robbe-Grillet, un momento en el que el yo parece tambalearse, inclinándose hacia algo desconocido, inclusive para el propio autor. Como bien sostiene Giordano (2013: 4): “los procesos autofigurativos se enrarecen o toman direcciones imprevistas: las imágenes que debían servir como señuelo para el reconocimiento y la admiración se impregnan de una inquietante, y a veces peligrosa, ambigüedad”.

La rememoración de la vida, las reflexiones sobre su literatura y el relato de episodios puntuales de la infancia van a tener, por lo tanto, consecuencias inesperadas en la conceptualización misma de la obra. ¿Arrepentimiento, matización, simulacro, resignificación, expansión de “los años terroristas”? Entre la confesión y la ficción, el relato de sí que Robbe-Grillet construye nos va a permitir repensar el movimiento de una obra que durante los setenta y ochenta parecía correr el riesgo de museificarse o pasar al olvido.

1. Materia y memoria

Angélique ou l'enchantement da cuenta de una transformación o, mejor dicho, una variación, una modulación en la obra de Alain Robbe-Grillet. “Dans le dessin des choses immobiles, autour de moi, je vois sans cesse apparaître des visages : des visages humains qui se forment, se figent et me regardent en grimaçant” (*Angélique*: 7). Si bajo el signo del objetivismo las cosas eran presencias mudas que devolvían al observador su propia mirada (régimen tautológico), ahora las cosas parecen hacernos ver *algo más allá* de lo que se presenta en sus superficies (régimen de la creencia). Pero no hay aquí estrictamente una contradicción con los principios que Barthes, Ricardou, Foucault o el mismo Robbe-Grillet señalaban entre los cincuenta y los setenta, ya que no es el objeto el que efectivamente nos mira: no hay animismo o antropomorfización en la descripción, no se restituye con ella ninguna interioridad metafísica en el corazón del objeto. En este sentido las cosas parecen inducir, producir imágenes en el yo y es el yo el que parece proyectarse simultáneamente a sí mismo en los pliegues de la cosa. Entre ellos se ha abierto por lo tanto una distancia, un anacronismo, una fantasmagoría que distorsiona los límites fijos del sujeto. Dice Didi-Huberman (1992: 47): “Dar a ver es siempre inquietar el ver [...] Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta”. La presencia del “yo” autobiográfico parece restablecer los humores y los afectos de una subjetividad plena, pero ese yo que regresa está atravesado por los fantasmas interiores y exteriores que habitan el mundo del narrador. Son esas nuevas relaciones íntimas con las cosas las que incitan y provocan la escritura:

Parfois, bien qu'à vrai dire en de trop peu fréquentes occasions, surgit de façon plus fugitive, dans le flou des feuillages et des corolles incertaines, le sourire troublant d'une jolie fille, mais fuyante, vaporeuse, prête à s'évanouir derrière les contours mouvants des bouquets et guirlandes, eux-mêmes effacés par le temps, pâlis, brouillés, interrompus, surtout dans ces régions du mur où la lumière venue de l'extérieur frappe directement la tapisserie au motif immémorial, à gauche par exemple du bureau en noyer nouveau où, accoudé de biais parmi les feuilles éparses de mes brouillons successifs, j'écris maintenant le nom tremblant d'Angélique... Pourquoi me poursuit-il encore? (*Angélique*: 8).

Cuando Robbe-Grillet ve imprevistamente formarse la sonrisa de una joven en el empapelado de su habitación y a partir de allí recuerda a Angélique, no solo revela cómo se genera el acto de rememoración y escritura, sino que señala la fractura, el vacío, la inclinación sobre la cual se asienta el yo que decide novelarse. Ese centro vacío² que es el yo, es el que permite la aparición misma de lo inquietante: Angélique, nombre que adoptarán los momentos fascinantes y vacilantes de la narración. Pero dichos fantasmas aparecen siempre como la continuidad fenoménica del mundo objetivo. “Je n'écris jamais rien sans le voir dans mes yeux de façon quasiment matérielle” (*Angélique*: 10) y en ese “casi” parece decidirse toda la cuestión, porque si algo nos revelan los fragmentos mencionados es que la materia ya no es solamente algo que el narrador debe agotar superficialmente mediante la descripción extensa de lo visible:

Et puis cette image s'en allait à nouveau. Et c'était de nouveau trop tard. Il en irait donc pour les événements de notre passé comme pour ceux du présent : les arrêter n'est pas possible. Instants fragiles, aussi soudainement apparus que vite effacés, nous ne pouvons ni les tenir immobiles, ni en fixer la trace de façon définitive, ni les réunir en une durée continue au sein d'organisations causales à sens uniques et sans faille [...] Il me faut avouer une brisure supplémentaire, radicale et fulgurante. Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences, tout aussi réelles sans doute: des femmes que j'ai connues, mes parents, des personnages historiques – écrivains, musiciens, guerriers – dont j'ai lu ou entendu raconter la vie, et encore les héros de roman, ou de théâtre, qui m'ont nourri de leur substance – Notre-Dame des Fleurs, Christmas, Mahu, Joseph K. ou Stavroguine, Macbeth ou Boris Godounov – dont les instants éclatés, denses, présents, in-

² La metáfora del vacío originario puede leerse desde el inicio en la lectura hegeliana/wagneriana que Robbe-Grillet hace del mito del anillo de los Nibelungos.

contestables, soudain se mêlent aux miens. Mais voilà que la plupart d'entre eux sont des assassins, enchanteurs, qui se sont glissés jusqu'à mon sommeil, si bien que leur irruption va enfreindre de nouvelles lois, ouvrir de nouveaux abîmes (*Angélique*: 67-69-70).

Entre lo visto y lo recordado, lo leído y lo fantaseado, lo olvidado y lo inventado Robbe-Grillet define no solo la base material para la escritura, sino que señala el *ethos* de la propia autobiografía. “La memoria pertenece a la imaginación” (1986) dirá a su vez enigmáticamente en una entrevista. Ya no se trata de meramente desmitificar el pasado como un conjunto estable de certezas del sujeto ni, obviamente, legitimar la completa fabulación neurótica de la propia historia, sino de afirmar la relativa desposesión que mantenemos con nuestros propios recuerdos:

La memoria de la autobiografía al mismo tiempo que recuerda (o rememora) oscila entre el recuerdo encubridor, el deseo de saber, la magnificencia y la atracción de la causa y el poder diligente de la escritura: cuando rememora comienza a olvidar [...] Aquello que se recuerda no coincide con el recuerdo [...] Si el olvido funda la posibilidad de la memoria es porque el sujeto que se llama a sí mismo *yo* [...] se desvanece en el *fading* permanente de eso que *fui*, creo haber sido, que creo ser todavía (Rosa, 1990: 56-58).

Recordar es, por lo tanto, entrar en una zona de desconocimiento, es experimentar con la propia impropiedad. Axioma autobiográfico: quien recuerda olvida, quien olvida novela. De ahí que al entrar en el terreno de la imaginación y lo novelesco, Robbe-Grillet subvierte el mandamiento central de las autobiografías: “No mentirás”. La alta estima atribuida por Lejeune (clásico por antonomasia cuando hablamos de teoría sobre la autobiografía) a la verdad referencial y extratextual como valor del texto autobiográfico parece expulsar del género a Robbe-Grillet. ¿Pero miente realmente Robbe-Grillet? O quizás sea otra la pregunta que habría que plantear: ¿en qué sentido puede afirmarse que las autobiografías dicen la verdad? Claramente *Angélique* no trabaja a partir de una verdad fáctica y referencial en la que “solo fuera del texto podrá encontrarse la respuesta a la veracidad o falsedad de lo que se narra” (Puertas Moya, 2008: 304), sino con una verdad de otro orden: la verdad del fantasma del sujeto. Lejeune reduce la verdad de la autobiografía a una cuestión ética, a la mera constatación del respeto o no al sacrosanto “pacto autobiográfico” que otorgaría sentido al género. La autobiografía clásica falla por lo tanto al negarle existencia a determinadas experiencias de lo imaginario que –aun en su indiscernibilidad– se presentan como más reales para el sujeto que ciertos hechos históricamente vividos (“instantes manifiestos, densos, presentes, indiscutibles se mezclan de repente con los míos...”). A propósito, Giordano (2013: 12) dice:

Importa mucho menos la naturaleza de lo narrado, si el relato es testimonial o ficticio, o si mezcla ambos registros, que las inclinaciones íntimas que movieron al narrador a componer, con esas vivencias reales o inventadas, asociaciones de afectos que expresan indirectamente matices de su subjetividad que no le pertenecen, que no domina del todo.

Paradoja autobiográfica: por vía de la honestidad y la confesión no se llega necesariamente a la verdad. Es por vía de la novela, por vía de lo novelesco en la propia vida que el sujeto puede (intentar) conocer la verdad (inconsciente) de su existencia. En un ensayo sobre la autobiografía Robbe-Grillet (2005: 160) no dirá otra cosa: “Je suis personnellement assez touché par la présence dans ma propre vie, ou dans l’imaginaire de ma propre vie, de ce genre d’éléments purement littéraires, comme si j’étais littérature. *C’est la littérature qui me fait être moi*”³.

2. Lo imaginario

El recurso a la imaginación no se confunde meramente con la ficción⁴. Si la escritura del yo pretende tener cierto grado de especificidad (especificidad no formal, obviamente), debe poner en juego alguna verdad íntima del sujeto, aunque eso implique paradójicamente la invención de imágenes, figuras o escenas que no le pertenecen totalmente. Reconocer lo imaginario en la propia vida no es admitir su falsedad, sino reconocer lo impersonal y desconocido que nos constituye. Solo haciendo la prueba de la literatura como experiencia de los límites de la subjetividad el sujeto podrá obtener algo cierto de la escritura. De este modo la continuidad de la obra de Robbe-Grillet parece justificarse: lo novelesco no se resigna en el cambio de género, solo se transforma. Aparecen otros materiales (propios, ajenos: íntimos) pero el proyecto, el estilo (la conjunción de repetición y diferencia) sigue siendo el mismo. En este sentido Robbe-Grillet (*Angélique*: 68-69) afirma que

Je vois très peu de différences entre mon travail de romancier et celui-ci, plus récent, d’autobiographe. Les éléments constitutifs, tout d’abord, sont bien de même nature, puisés dans le même trésor opaque. N’avais-je pas déjà introduit dans mes romans,

³ El resaltado es nuestro.

⁴ Es lo que ocurre generalmente en algunos teóricos de la autoficción. Cuando Puertas Moya (2008: 325) dice que “al traspasar la vida a un texto, toda autobiografía acaba convirtiéndose en una ficción, sobre todo porque inventa a un personaje, el narrador que se autoconstruye y se auto-inventa; la autoficción ha puesto al descubierto el carácter ficcional del yo autobiográfico, su inexistencia real fuera de los márgenes y máscaras que le presta la literatura”, estamos tentados de coincidir con él en relación al componente ficcional de toda autobiografía; ¿pero no peca de ingenuo o no se detiene en el umbral mismo del problema? No es por escribirse por lo que el yo deviene ficcional, es —como vimos— la estructura misma del yo la que se presenta como ficcional, ilusoria, precaria, provisoria.

dès le début, le décor vrai de mon enfance [...] la mesure réelle de mon propre visage [...] telle maison que j'avais en fait habitée [...] des voyages aussi que j'avais accomplis jadis [...] et encore mes fantasmes sado-érotiques personnels [...] Quant aux organisations des récits, dans un cas (les prétendues fiction) comme dans l'autre (les pseudo-recherches autobiographiques), je reconnais sans mal qu'elles représentent le même espoir, sous des formes diverses, de mettre en jeux les deux mêmes questions impossibles – qu'est-ce que c'est, moi ? Et qu'est-ce que je fais-là ? – qui ne sont pas des problèmes de signification, mais bel et bien des problèmes de structure. Il ne s'agit donc pas de me rassurer par de fausses cohérences figées, plaquées de l'extérieur. Je dois prendre garde au contraire de toujours ménager le mouvement, les manques, et la contingence inexplicable du vivant.

Se explicita aquí un problema suplementario: los problemas de estructura. Preguntarse por la estructura del relato autobiográfico es para Robbe-Grillet interrogarse por los medios que limitan o liberan la vida. Hay, si se quiere, una biopolítica implícita en cada una de las formulaciones en torno a la autobiografía, en el deber-ser que subyace a ellas. Pero, como bien nos enseñó Deleuze (1993: 16), la escritura es inseparable del devenir y devenir no es alcanzar una forma definida. De ahí que Robbe-Grillet cargue contra Lejeune tanto en *Angélique* como en “Un nouveau pacte autobiographique”. Dice en este último:

Philippe Lejeune a essayé de normaliser ce qu'est une autobiographie. Il pose un certain nombre de règles censées constituer le pacte de lecture que l'autobiographe doit respecter [...] : « On ne peut écrire son autobiographie que si l'on a compris le sens de son existence » Évidemment, cela ne me concerne pas, puisque si j'écris, c'est parce que je ne comprends pas. J'ai opposé les auteurs qui écrivaient parce qu'ils avaient bien compris le monde et qu'ils vous l'expliquaient à ceux qui écrivent parce qu'ils ne comprennent pas, et c'est la même chose pour l'autobiographe (Robbe-Grillet, 2005: 158-159).

Para Lejeune quien escribe posee una responsabilidad pedagógica: el autor debe conocer y transmitir el sentido de su propia vida a los otros. La vida posee por lo tanto una unidad, un sentido, un destino. Los recuerdos, las experiencias, las impresiones aparecen por lo tanto sobredeterminadas y manipuladas retrospectivamente por una significación previa y exterior, por una *intención*. Ante la falsa coherencia y unidad de quien hace de su propia vida un motivo de la Historia, Robbe-Grillet opone una vida en la que lo indefinido, lo instantáneo, lo volátil, lo fragmentario, lo la-

cunario, lo opaco –propios de la (nueva) novela– deshacen la lógica ilusoria de la biografía.

L'armoire à glace où se reflète mon image, si peu distincte dans la pénombre qu'il m'a semblé d'abord découvrir à l'autre bout de la pièce un étranger [...] C'est d'ailleurs un remarquable effet de noirceur que me procure à ce moment précis ma propre figure, car c'est bien moi dont le reflet bien de surgir dans les profondeurs assombries du miroir (*Angélique*: 13).

En este sentido la metáfora lacaniana de la percepción y reconocimiento (fallido) del sujeto frente al espejo⁵ marca desde el comienzo la precariedad del proyecto autobiográfico. Metonímicamente, la desapropiación, extrañamiento y opacidad de la propia imagen grafican la imposibilidad de dar cuenta del sentido cabal de la propia vida. Extrema así Robbe-Grillet por la negativa, y también casi por la vía del absurdo, el principio de autoconocimiento que pregona Lejeune para las autobiografías. El yo, como vacío y enigma a resolver, ocupa por lo tanto un lugar central del relato. Es justamente desde esa “negrura” irónica que el yo decide novelarse. Se escribe para saber, aunque no se sepa bien qué, aunque no se sepa bien quién es ese yo que escribe. Por eso, si en un primer momento el rostro parece resistirse a la interpretación, o a devolver una imagen esencial, a la largo del texto su descripción cambiante acompañará los vaivenes de la propia figura de autor:

Il y a donc maintenant une quinzaine d'années, que je me suis laissé pousser la barbe, et cela sur les conseils de Catherine qui me trouvait auparavant le visage mou, dépourvu de présence, accrochant mal la lumière et pour tout dire peu photogénique, tare sans aucun doute fâcheuse, aujourd'hui, pour un homme de lettres.

Je portais seulement jusque-là une moustache assez étroite, que je jugeais moi-même plutôt ridicule, mais dont je n'aurais pour rien au monde fait le sacrifice (*Angélique*: 16).

Mon ami Thom Bishop [...] m'a montré une photographie déjà ancienne [...] sur laquelle j'ai encore le visage sans barbe dont je viens d'évoquer, un peu plus haut, le manque de consistance. Avais-je adopté inconsciemment cette forme mole aux contours indécis afin d'afficher la dépersonnalisation qui convenait alors – selon le on-dit parisien – au romancier moderne absent de lui-même comme de ses livres? (*Angélique*: 28).

⁵ La asociación con el concepto lacaniano no es arbitraria. En el cuento “Sí” de Ezequiel Alemian (2014) se transcribe (heterodoxamente) una conferencia dada por Robbe-Grillet en Argentina en la que éste menciona su admiración hacia el ensayo “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos presenta en la experiencia psicoanalítica” de Jacques Lacan (ensayo leído por Lacan por primera vez en 1936 en –nada más y nada menos– la ciudad de Marienbad).

La metáfora del rostro –tal cual aparece en *Angélique*– es, por lo tanto, clave para pensar el devenir del proyecto de escritor y sus consecuencias teóricas. En primer lugar, el rostro y el bigote aparecen extrañamente como isomórficos al estilo del novelista. La ética del escritor objetivista, neutro e impersonal (que mencionábamos al comienzo) parece continuarse en la falta de presencia y consistencia del rostro. La autobiografía adquiere espesor a partir de un elemento menor, lateral y generalmente descuidado cuando hablamos de –paradójicamente– las imágenes de sí que dan los escritores⁶. Pero también dicha referencia al rostro marca un antes y un después atendible en relación a la obra y el lugar de enunciación de la autobiografía. A través del recurso banal del *look* la obra inicial aparece así ligeramente impugnada o superada. Sin embargo, frente a la opacidad del presente, ese momento señala si se quiere el instante preciso en el que Vida y Obra se hicieron definitivamente uno. En ese detalle la autobiografía –en tanto análisis de la propia imagen– comienza a cobrar un valor ensayístico. A través de figuras conceptuales o novelescas que funcionan como comentario de la propia obra el proyecto de escritor –tantas veces mentado– comienza a cobrar forma. En este caso el propio rostro duplica, exterioriza, sintomatiza aquello a lo que el discurso apenas alude. En él se halla cifrado el destino que la autobiografía rechaza. Más adelante Robbe-Grillet dice:

De temps à autre, lorsque je ressens le besoin, pour quelque entrevue ou mondanité, de soigner mon aspect physique auquel j'attache en général assez peu d'importance, je dégage tout à fait mes lèvres (dissymétriques comme celle de mon père) avec rasoir et ciseaux, ainsi que plus largement le haut des joues, sous les pommettes. Mais j'ai négligé cette taille fastidieuse depuis plus de trois semaines, comme cela m'arrive souvent durant les périodes solitaires où je vis à la campagne et ne fais qu'écrire ou m'occuper du jardin (*Angélique*: 15).

El detalle del vello facial se vuelve repentinamente un elemento clave para entender el funcionamiento de *Angélique*. ¿No hay en el acto de cuidar el aspecto físico, afeitarse, liberar los labios para una entrevista u otras mundanidades (que imaginamos del mundillo literario) un gesto de Robbe-Grillet de volverse legible, comunicable, sociable? La imagen se vuelve más nítida si la pensamos en contraposición al momento de escritura en que el ejercicio lo vuelve solitario, huraño, desordenado (*Angélique*: 14). Frente a la figura romántica del escritor recluido en su castillo de la campiña, desinteresándose de su aspecto y luchando con sus demonios personales, la imagen del rostro pulcro y afeitado para presentarse en sociedad introduce un motivo que va aparecer a largo de todo el texto: la relación ambigua que se establece entre todo crea-

⁶De hecho uno podría rastrear a lo largo del texto todas las asociaciones que surgen a partir de los diversos looks y parecidos que Robbe-Grillet va adoptando desde la infancia hasta el presente de la escritura.

dor y su obra. La hipérbole de esta relación se manifiesta cuando Robbe-Grillet relata la situación insólita que experimentó cuando fue invitado a EEUU a enseñar precisamente sus propias novelas y películas. Entre el experimento, la performance cuasi teatral y la esquizofrenia, la situación lo pone en la posición paradójica de tener que desdoblarse y asumir una distancia crítica frente a un objeto con el que mantiene una relación que (siguiendo a Lacan) podríamos denominar de “éxtima”. Imágenes íntimas que están conectadas con su propia vida, pero que se vuelven extrañas, exteriores a él en tanto debe distanciarse de ellas para abordarlas argumentativamente. La experiencia del escritor moderno aparece reflejada en esta doble imagen de egomanía y alienación. No obstante, lo que subyace a la ocurrencia del “look comunicativo” y en el autor devenido profesor de sus propias obras no es solo la posición ambigua (y remanida) del artista moderno frente a las exigencias y compromisos mundanos de la industria cultural (de la que inevitablemente forma parte). Es la “fastidiosa necesidad” de autoexplicarse:

J’y prêche pour les effets de rupture, les heurts irrationnels, les oppositions internes ; or mon texte lui-même reste constamment conforme à la logique traditionnelle et à la raison. Il serait inutile, pour me justifier, de recourir ici à la dialectique [...] En rédigeant les lignes en question, je ne fais pas œuvre créatrice. Pour reprendre les termes proposés naguère par Roland Barthes, je n’y suis pas «écrivain» mais un modeste «écrivain» : j’ai quelque chose à dire et le contenu de mon message préexiste dans ma pensée, avant que je ne la formule ; il s’agit simplement, patiemment, de l’explorer avec le plus de clarté possible, donc selon les règles du discours qui, par chance, sont les mêmes pour mon lecteur et pour moi. Comparées à ce rôle glossateur, sans risque ni éclat, les prétentions de l’écrivain (ou de cinéaste) sont bien entendu démesurées (*Angélique*: 182-183).

Entre la obra y su conceptualización se abre así un abismo. Robbe-Grillet toma distancia de su propia escritura y da cuenta de la contradicción: la experiencia novelesca (su propia experiencia novelesca) es irreductible a la transparencia del concepto. La autobiografía se transforma –a pesar de las muchas mediaciones y opacidades de las que veníamos hablando– en un vehículo de mensajes claros. En este sentido, como bien sostiene Nicolás Rosa (1990: 45):

la verdad no puede ser dicha toda, solo puede decirse a medias y transformada, la verdad siempre se dice indirectamente, y los *novelistas* son *profundos* cuando dicen que no dicen, y cuando dicen la forma del no decir, no cuando dicen que dicen y lo dicen.

No hay en la afirmación de Rosa una reivindicación del pudor y el secreto (lo no dicho), sino una diferencia clave entre el no-decir y el decir, o mejor: entre la imagen y el concepto. La figura del “escribiente” designa así la incomodidad puntual de quien ve su obra ignorada, mal leída o amenazada, y debe intervenir, aun sabiendo que nunca podrá hacerlo del todo o que al hacerlo se condena.

La racionalización de las propias imágenes surge por lo tanto como una necesidad estratégica, pero estas se le imponen también por razones o motivos que lo exceden. Si seguimos a Robbe-Grillet y afirmamos que el centro de la novela es el proyecto de escritor, es decir, la interrogación de la imagen de autor en tanto proceso, en tanto enigma, el recurso a la argumentación aparece como un *leitmotiv* que detiene el fluir novelesco de la autobiografía cada vez que la propia figura se tambalea, cada vez que se hace oír la discontinuidad de una imagen de sí que parecía consistente. La argumentación aparece por lo tanto en Robbe-Grillet como el mecanismo de defensa frente a la amenaza de la incompreensión. Él mismo lo dice en otros términos hablando sobre la obra de Barthes: “Il y a en effet dans la pensée conceptuelle quelque chose de propre : une vertu, une rigueur, une cohérence, une totalité. Même si la pensée conceptuelle tremble, elle vise à un retrait du corps” (1978: 167-168). La sustracción del cuerpo del autobiógrafo es una manera de desentenderse de la escritura (no en vano Robbe-Grillet señala varias veces la distancia temporal entre algunos fragmentos teóricos escritos años atrás y el presente de la enunciación autobiográfica), de poner distancia frente aquello que lo amenaza. La tensión, desavenencia u *ostranenie* entre cuerpo y texto es también el paso en falso que la autobiografía dramatiza.

3. Lecturas de infancia

Algo de todo ello trasunta sin embargo en el enigmático “Toi, du moins, tu entretiens des relations heureuses avec ton imago” (*Angélique*: 30) que Roland Barthes le confiesa a Robbe-Grillet unos años antes de morir. Frente a la sensación de ser un “animal bavard exposé en vitrine” (*Angélique*: 30) que experimentan los escritores contemporáneos (y que tanto sufría Barthes en sus multitudinarios seminarios), Robbe-Grillet parece salir –en teoría– relativamente indemne de esa situación. Ahora bien, la frase de Barthes puede ser interrogada de diversas maneras. Por un lado, tal como fuimos rastreando, existen momentos puntuales de la narración en los que Robbe-Grillet hace referencias concretas a su propia imagen, a la imagen que tiene de sí y su relación cercana con la obra, pero, por otro lado, es en su dimensión psicoanalítica donde el término alcanza resonancias inesperadas (quizás inclusive para el propio Barthes). Más que una imagen, una máscara o una representación de sí, *imago* designa el esquema imaginario adquirido por el sujeto, es decir el conjunto de recuerdos inconscientes que orientan la forma en la que aprehende al mundo. Estos estereotipos o marcos sensibles se elaboran en las relaciones intersubjetivas reales o fantasmáticas que el niño adquiere en sus primeras experiencias (Laplanche y Pontalis, 1968: 199).

La afirmación de Barthes no podría ser, por lo tanto, más pertinente, ya que si un elemento se exhibe de forma recurrente en *Angélique* es el recuerdo infantil. De hecho, la autobiografía surge del deseo de Robbe-Grillet de exorcizar los fantasmas de su propia infancia. La autobiografía aparece entonces como un intento de volver consciente esas primeras experiencias y, por lo tanto, descifrar una forma de sentir que la obra escenificaría luego a través de ciertos procedimientos. La infancia, o mejor, los recuerdos de infancia, en lo que ellos tienen de impropio, en lo que tienen de olvido y de proyección, parecen cifrar el origen y el sentido de las imágenes novelescas.

La infancia del escritor es, en este sentido, uno de los tópicos más frecuentados entre las “escrituras del yo” justamente porque permite pensar las insistencias más íntimas del sujeto aun en las experiencias más lejanas, aun antes que la identidad misma se cristalice en una forma. La pregnancia y atractivo de los recuerdos infantiles (incluso en su mundanidad) parecen afianzarse en el lugar común de la invención de un carácter singular que ocurre justamente a pesar de la falta de conciencia o voluntad para lograrlo. La infancia es utilizada así como un procedimiento privilegiado para la autfiguración porque se presenta en apariencia como un dominio desprovisto de intenciones (la infancia desconoce la impostura) y no contaminado por las ideologías (la infancia desconoce la Historia). Pero como bien sabemos nadie es contemporáneo de sí mismo y mucho menos lo es durante la infancia. En el tesoro opaco del recuerdo donde la infancia vive acaba por revelarse (o más bien diríamos: depositarse) el origen del mundo adulto, en la medida que implica la comunicación con un mundo relativamente ajeno, pero aun así íntimo, al presente del escritor y que le permite las licencias más radicales. Como bien dice Sylvia Molloy las referencias al mundo infantil aparecen prolépticamente para prefigurar y explicar los logros del adulto (1996: 18). La palabra “logros” puede parecer disonante en el caso de un escritor, pero ella remite menos a un conjunto de certezas o consecuencias morales, que a un “modo de ser” del presente. De este modo, la imposibilidad de desprendernos del efecto retroactivo (que toda rememoración produce) es lo que permite hacer del recuerdo infantil un texto en el que en filigrana pueden leerse los contornos y modulaciones del yo adulto.

Si, tal como se dijo anteriormente, la imago señala un modo pretendidamente originario de aprehensión del mundo y que esta pervive en la vida adulta objetivándose en otras imágenes, la infancia será para Robbe-Grillet un material novelesco a trabajar. La infancia aparece entonces como un arcón lleno de imágenes, figuras, motivos y esbozos que luego poblarán (transformados, desplazados, condensados) las propias ficciones. Interrogar dichos materiales es, por lo tanto, interrogar el modo en el que la obra se constituye como tal; no porque la vida explique la obra o la obra traduzca la vida, sino porque a través de esos materiales biográficos el escritor inventa la ficción del procedimiento que justifica, legitima, construye a la propia obra, de manera que es ella, también, la que lo inventa a él como autor. En estos términos habría

que leer *Angélique*: un relato que busca dar cuenta de la novela personal y familiar que dio lugar al artista Robbe-Grillet. Es lo que plantea Guidette-Georis (1993: 254-255) cuando sostiene que la forma autobiográfica se justifica puesto que Robbe-Grillet “montre que des fragments de son passé constituent les éléments germinaux de toute son œuvre” y que “leur genèse [...] est liée d'une manière inextricable, quoique indirecte, à son enfance”. Hay, por lo tanto, en los recuerdos de infancia, en las fotos, en los relatos, en las experiencias iniciales que pululan en *Angélique* un vínculo, una matriz que permite repensar o explicar “the persistence of certain metaphorical structures in his writings and in his films” (Stoltzfus, 1992: 9)

Los recuerdos infantiles que se leen en *Angélique* distan mucho de ser homogéneos. Ellos provienen de zonas diferentes de la memoria, responden a lógicas del relato distintas, sus retóricas difieren según el caso y sus resonancias afectan de modos diversos a la obra adulta. Aun así podemos distinguir tres tipos de ellos:

- 1) Los recuerdos asociados a Corinthe, escritor, militar, aristócrata, amigo íntimo del padre. La figura apócrifa y enigmática del conde Henry de Corinthe es el motivo que liga y atraviesa toda la trilogía autobiográfica. Los recuerdos que lo tienen como protagonista tienen un lugar preponderante⁷ aun cuando su búsqueda luego sea aplazada y abandonada en el relato.
- 2) Los recuerdos en torno a una serie de fotos que el niño Alain encuentra por azar y que lo llevan a las más diversas asociaciones, reconstrucciones y fabulaciones.
- 3) Los recuerdos sobre Angélique. Estos recuerdos suelen ser los más misteriosos porque Angélique no designa una única mujer, sino que parece ser el nombre que adopta la fantasía en sí de Robbe-Grillet. No obstante, Angélique es el nombre de la niña cuyo recuerdo cierra de forma espectacular la novela (ya volveremos sobre ella hacia el final).

Ahora bien, a pesar de sus diferencias, todos estos recuerdos parecen tener un elemento en común: el origen de la sexualidad. El énfasis dado a dichos recuerdos tempranos (tanto al descubrimiento de la desnudez femenina como a la ligazón cuasi esencial entre sexualidad y violencia) parecen tener el carácter de fijeza en la psiquis infantil del pequeño Alain. En este sentido, aunque los recuerdos de infancia estén alejados de toda impronta literaria o intelectual, aparecen –o son puestos a aparecer– como una etapa formativa necesaria del estilo de Robbe-Grillet. Hay, por lo tanto, en dichos recuerdos un carácter de acontecimiento puro, de fuente, de origen del que surge toda la singularidad del sujeto. El estilo, como bien decía Barthes (1972: 16), nace del cuerpo y el pasado del escritor, “il n'est nullement le produit d'un choix,

⁷La figura de Corinthe fue considerablemente visitada por la crítica, aunque no siempre de modo acertado. Entre lo mejor que se ha escrito sobre él podemos destacar especialmente el análisis en torno a la ambigua escena inicial de Corinthe y el padre de Robbe-Grillet, realizado por Lojkin (2007) o la escena de Corinthe y Angélique en el teatro, estudiado por Tulinus (1999).

d'une réflexion sur la Littérature". Las escenas sexuales tempranas adquieren por lo tanto el status de "escena primaria o arcaica" de escritura en tanto se manifiestan como la condición misma de un modo particular de aprehensión del mundo. Pero como lo aclara Nicolás Rosa (1990: 54), la escena arcaica

no es solamente un efecto *a posteriori* fundante de todo recuerdo, sino que es escena alucinada en la repetición que la escritura produce en esa búsqueda. Generalmente, luego de *encontrada* –solo se encuentra lo que ya se conoce– se revela como el dispositivo secreto del deseo de escritura.

La obra entera es la búsqueda incesante de esa escena primaria, pero la escena –ya conocida– aparece como el reverso mismo de toda la obra:

Cette variante-là doit être apocryphe, imaginée par moi vers ma douzième année, époque où je commençais à savourer délibérément la jouissance solitaire, les sévices érotiques méticuleux et le crime sexuel bien tempéré. Un jour de printemps où, selon l'habitude, je revenais à pied du lycée Buffon, j'avais feuilleté à l'étalage d'un soldeur de vieux livres, sur des tréteaux qui encombraient le large trottoir du boulevard Pasteur, un ouvrage pseudo-historique traitant des peines capitales en Turquie pendant la période ottomane. Attiré par une gravure, j'avais lu que, dans je ne sais quel sandjak ou pachalik d'Anatolie, le bourreau possédait un droit légalement reconnu de déflorer avant l'exécution les vierges condamnées à mort ; et que, si la victime était jeune et jolie, l'homme de l'art pouvait à son gré faire durer ce privilège une semaine entière, rendant visite chaque nuit à la prisonnière enchaînée dans son cachot. J'imaginai, bien entendu, que le plaisir du viol se trouvait encore accru par la promesse des supplices – toujours affreux en ces temps lointains, à travers l'Orient, ô Gustave Flaubert ! – qu'elle allait endurer au sortir de mes embrassements et de mes caresses.

Ma rêverie enfantine se trouvait d'ailleurs encouragée dans ce sens para l'image elle-même qui venait illustrer ce passage du gros volume, relié en moleskine rouge et or archi-usée, où les chairs livrées à merci, leur grâce, l'impudeur, avaient tout de suite retenu mon attention précocement spécialisée dans le sadisme. C'était une pointe sèche en pleine page, montrant avec une grande finesse de détail, et un talent certain, la phrase initiale préluant à l'exécution proprement dite d'une des ravissantes accusées en question, dont l'arrestation, l'interrogatoire, le jugement et le sept jours de sursis faisaient plus haut l'objet d'une narration minutieuse. Au-dessous, la légende annonçait:

«Les derniers moments de la princesse Aïcha» (*Angélique*: 53-54).

En dicho fragmento ya está contenida, de alguna manera, toda la obra posterior de Robbe-Grillet: la narración minuciosa, el exotismo, el erotismo y la muerte. Aunque en efecto aquel recuerdo no se constituya como la escena primaria misma (en términos psicoanalíticos) es representativo de la economía libidinal y de sentido puesta en juego en cada rememoración de *Angélique*. Si bien el episodio ya tiene cierto carácter de repetición, este nos ilumina otro modo de pensar el funcionamiento entre literatura y deseo. No otra cosa, dice Foucault (1995) cuando señala las posibles relaciones entre el modo de vida sexual de un escritor y la obra⁸. Hay en dicho anudamiento, por lo tanto, un vínculo que va de la lectura hacia la propia imaginación, del libro pseudohistórico hacia Flaubert, del sexo hacia el crimen. En efecto, los recuerdos infantiles muestran en miniatura el funcionamiento del imaginario robbegrilletiano, pero la fascinación en torno a la imagen supone simultáneamente la posibilidad de su actualización simbólica. Es lo que sucede frente a cada recuerdo de una foto: lo que en un principio comienza siendo una simple descripción superficial, inmediatamente se desborda de forma obsesiva. El comentario sobre la imagen (y las consecuencias que generan en el niño) supera ampliamente lo que la imagen denota en primer lugar. La descripción exhaustiva y detallada se transforma así en una retórica y en el germen de un relato posible. En los recuerdos se constituye, por lo tanto, una teoría del comienzo mismo de la escritura. Es lo que parece suceder más adelante en dicha anécdota. Luego de divagar y reconstruir imaginariamente la escena circundante a la foto del suplicio turco durante dos páginas, Robbe-Grillet dice:

Je me suis rappelé aussitôt, avec une violence toujours fidèle, mes voluptés toutes neuves de petit garçon. Et, pour cette raison, un archaïque engin de labourage menace à deux reprises la nudité d'une figurante, puis celle plus émue de Catherine Jourdan dans la Tunisie de *L'eden et après* (*Angélique*: 56-57).

El recuerdo infantil se solapa, se sobreimprime al recuerdo adulto. La imagen infantil se metamorfosea en la imagen de su propia película. El vínculo entre el recuerdo y la obra parece ligarse de manera explícita. Vista a través de este prisma, la imagen superficial, neutra y enigmática del film adquiere en el lector/espectador de Robbe-Grillet un espesor, una profundidad, que no la explica totalmente, pero de algún modo la justifica, la contextualiza, la normaliza (a pesar, obviamente, de la rareza original de la fuente). El proyecto de escritor, vacilante y puesto en cuestión, nece-

⁸ “Esa relación va de él a sus libros, de su vida a los libros, es el punto central, la residencia de su actividad y de su obra. La vida privada de un individuo, sus elecciones sexuales y su obra están ligadas entre ellas, no porque la obra traduce la vida sexual, sino porque comprende la vida tanto como el texto. La obra es más que la obra: el sujeto que escribe forma parte de la obra” (Foucault, 1995: 58)

sita restituir la imagen que ponga las perversiones “arbitrarias” del film de este lado de la psicología. De este modo, los recuerdos infantiles en *Angélique* devienen calculadamente estratégicos: aparecen para suturar el vacío, el enigma, el shock que genera el texto adulto. Solo una imagen puede explicar otra imagen, parece sugerir Robbe-Grillet.

4. Las reglas del arte

En efecto, Robbe-Grillet no busca contar su vida, revelarnos datos de su biografía que se mantenían dentro de la esfera de lo privado, sino que le interesa experimentar con los modos en los que devino escritor. ¿Pero puede entonces sustraerse de la intención significativa (de la que hablaba Lejeune), de la coherencia del relato (que replica la coherencia de la vida) por incoherente, contradictorio, contingente que este se presente? El problema no es, por lo tanto, la manipulación en sí de los recuerdos, ya que remontar la propia vida implica no solorecorrerla o desandarla, sino reubicar y resignificar los instantes en una cadena que le otorgue significación (otra vez: por experimental que sea) y eso es lo que Robbe-Grillet hace, o incluso de lo que no puede evadirse. Inevitablemente “la evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del autor en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea, proyecta o la que el público le exige” (Molloy, 1996: 19). Si toda autofiguración de un intelectual supone la autopercepción del lugar que este (cree que) ocupa en el campo, habría que leer por lo tanto las *romanesques* autobiográficas de Robbe-Grillet como un síntoma de su pérdida (relativa) de legitimidad en el campo novelesco a fines de los setenta. Pero simultáneamente como una clara intervención polémica para sacudir el adormecido panorama literario francés (y por qué no, mundial) de esos años.

En una conferencia en 1978 (un año antes de la escritura del proyecto por encargo *Robbe-Grillet par lui-même*, especie de germen o prototipo de lo que serán luego las *romanesques*) Robbe-Grillet lo explicita: la novela está en un punto muerto. Pero ese punto muerto o callejón sin salida es un elemento fundamental y constitutivo de la novela misma:

Il y a eu l'impasse Joyce, il y a eu le Nouveau Roman des années cinquante qui a aussi connu sa propre impasse, puis le Nouveau Roman avec Jean Ricardou qu'on a appelé le Nouveau Nouveau Roman qui est également dans son impasse. Quelque chose du nouveau doit être fait dans le roman (Robbe-Grillet, 1978: 172).

El diagnóstico, lúgubre pero a la vez optimista, sobre el estado de la novela, explica por un lado el deseo de renovación del cual la autobiografía sería el nombre. El “callejón sin salida” de la novela obligaría a una retracción, una búsqueda en las ruinas de la modernidad, la recuperación irónica de una de las formas del pasado para

revitalizar el desolado panorama actual. Aunque más adelante en la misma conferencia dirá: “Je ne mesure pas la valeur d’un écrivain au nombre de ses lecteurs. Néanmoins, je me demande si un certain type de impasse ne se caractérise pas justement par le manque total de lecteurs” (Robbe-Grillet, 1978: 173). Obviamente, Robbe-Grillet no está pensando en la falta de lectores en términos cuantitativos (el comentario lo presupone), sino en la falta de lectores que acompañen los avances novelescos. Las consecuencias esperables de la negatividad de la novela son directamente proporcionales a su ilegibilidad, pero en el contexto de una conferencia dedicada a Barthes la frase adquiere otras resonancias: las novelas de Robbe-Grillet de la década del setenta no encontraron un lector que pudiera hacerse camino en la negatividad, que pudiera dialogar con sus extrañezas, que pudiera conceptualizar lo que las imágenes callaban, como sí lo hizo efectivamente Roland Barthes en la década del cincuenta a propósito de sus primeras novelas. Aforismo melancólico: el punto muerto de la novela es el punto muerto de la crítica. Más allá, entonces, de los vaivenes, las modas y los ciclos críticos, resulta evidente que la obra de Robbe-Grillet nunca consiguió sustraerse del todo de los tópicos en torno al objetivismo que Barthes planteó tempranamente. Puede leerse en este sentido el giro hacia la conspiración, el sexo y la muerte de los años posteriores como un intento alegórico de violentar formalmente la lectura de Barthes. Un giro que parece adoptar el carácter de un énfasis, ya que esas características estaban ya en la obra desde un comienzo. Sobre ello dice Fredric Jameson (1976: 9):

Alongside the endless textual variations of the surface, there rises some more global atmosphere of psychopathology, whether it be child molesting (*Le Voyeur*), a drop in mental functioning characteristic of brain injuries (*Dans le labyrinthe*), or the sado-masochism of the later works, whose more conventional alliance with pornography signals a weakening of some of the more interesting tensions and transgressions of the earlier ones.

La frase de Jameson es reveladora porque no solo rescata valores o características que las lecturas de Barthes habían omitido (la violencia, cierto subjetivismo del punto de vista), sino que —dicha en 1976— parece resumir una posición crítica relativamente instalada en torno a la obra posterior de Robbe-Grillet. Más allá de la adhesión o no, el juicio sobre “el debilitamiento de las tensiones” en la obra señala además la falta de tensiones dentro de la crítica robbegrilleteana. El lector que pudiera decodificar esas tensiones y transgresiones de los setenta nunca apareció. El punto muerto de Robbe-Grillet acaeció por lo tanto ante la imposibilidad de generar un verdadero diálogo. Ante las críticas (por derecha e izquierda) por el giro violento, pornográfico de sus últimas novelas y películas, Robbe-Grillet se sintió en la necesidad, como ya había ocurrido también hacia fines de los cincuenta, de defender teóricamente su posición. Las novelas autobiográficas son esa *necesidad*.

5. El fin del libro y el comienzo de la escritura

La autobiografía es en Robbe-Grillet el modo de volver plausible la explicación. Es la explicación luego de que la teoría se haya vuelto problemática. Frente a la violencia del pensamiento conceptual que apacigua y elimina la violencia de la imagen, Robbe-Grillet parece interrogarse en el transcurso del texto acerca del mejor modo de experimentar el devenir del proyecto de escritor sin reducir su experiencia novelesca a las generalidades de la cultura. La autobiografía es una solución provisoria: es la teoría sin la teoría, o mejor: la teoría disimulada, hecha novela, en tanto la narración de la propia vida se confunde con la explicación que dio origen a la obra. Pero si cuando el *ethos* argumentativo interrumpe la autobiografía el propio Robbe-Grillet se amonesta a sí mismo, cuando se embarca en el relato de algún episodio infantil, la emoción primitiva de lo impersonal se apodera de la narración y hace trascender los límites del ego. Es lo que sucede frente a la última escena de la novela cuando aparece la tantas veces prometida y postergada Angélique. En ese juego con el mundo desconocido y maravilloso de lo femenino (lleno de humor, tensión, misterio y sexualidad) que se le hace cuerpo al joven Alain, aparecen, sin embargo nuevamente los motivos recurrentes de la ficción-del-origen robbegrilleteana, y lo hacen sin renunciar a la seducción de la anécdota. No obstante, sobre el final el propio relato parece señalar su carácter irónico o ficcional:

Angélique a repris, de sa même voix indifférence et glacée: «tu trouves que ça sent bon? Tu ne sais pas ce que c'est? C'est du sang maudit! Pendant que tu le buvais, je t'ai jeté un sort. Maintenant, tu es impuissant pour toujours» (*Angélique*: 245).

Obviamente, con la palabra *impuissant* retornan el adulto, el psicoanálisis y el proyecto de escritor. La impotencia restituye en cierto modo la impostura, el simbolismo, la funcionalidad de la anécdota. Angélique y su maldición parecen reclamar nuevamente una lectura que explique genéticamente la obra. Ahora bien, que sea Angélique la que prodigue la maldición, tiene para nuestra lectura un efecto interesante. Como hemos visto, desde el comienzo mismo del relato Robbe-Grillet parece ser presa del encantamiento mismo de Angélique, pero Angélique es algo más que el nombre puntual de una muchacha:

J'écrivais donc ses lignes [se refiere a la defensa y reivindicación de una serie de obras (incluida la propia) que planteaban formas disidentes de sexualidad], il y a peut-être une quinzaine d'années, pendant la période en quelque sorte jusqu'aboutiste de ma propre foi militante. Volontairement dépourvue de nuances ou de doute, elle présentait le double avantage – à mes yeux – d'assurer avec vigueur mes positions stratégiques et de mettre en rage mes ennemis. Dans les ouvres elle-même, il en allait bien sûr tout autrement : mes écrits «théoriques» [...] n'avaient aucunement pour moi valeur de vérité, encore moins

de dogme, mais plutôt de lance et d'armure, ou d'aventureux échafaudage, destiné un jour ou l'autre à disparaître [...] Ainsi ma vaillance anti-humaniste [...] ne s'accompagnait pas volontiers alors de sa nécessaire antithèse, qu'il fallait rechercher seulement dans mes œuvres de création. Je ne peux pas dire que je le regrette. Comme je l'ai fait remarquer à Pierre Boulez [...] le simplisme vertueux, angélique, de nos discours théorisant des années 55 à 75, tout en créant des malentendus graves dans le public, a d'autant plus largement contribué à leur diffusion. Mais à quoi bon, direz-vous, diffuser des malentendus ? Eh bien, parce qu'il est probablement impossible de divulguer autre chose concernant les œuvres fortes au moment de leur parution, à cause de leur nouveauté trop abrupte et à cause de leur complexité, de leur contradictions internes (*Angélique*: 166-167).

El distanciamiento de su extremismo precedente. El posicionamiento estratégico en el campo. El carácter irónico de la teoría. El ensayo como la antítesis de la obra. La negatividad de la novela. De alguna manera en el fragmento aparecen condensados la mayoría de los tópicos de la autobiografía. Pero, frente a todos los grandes temas, el detalle de la elección de la palabra *angélique* para designar su discurso teórico se nos manifiesta en toda su maravillosa disonancia. Su presencia puede parecer inocua, casual y arbitraria, pero señala una conexión evidente con el resto de la novela. No se nos escapa que la palabra del título original señala en francés tanto un nombre como un complemento. La polisemia de la palabra une, liga tanto al eterno personaje femenino de las fantasías como al modo de concebir la práctica teórica misma. Tanto la teoría como el recuerdo infantil se presentan entonces como angelicales, ingenuos e irónicos, pero estos –como bien lo señala el título– tienen su reverso: el encantamiento es por un lado un modo de designar la seducción que generan esos discursos, pero, por otro lado, la maldición en torno a la impotencia que circula sobre ellos. La teoría y el recuerdo infantil se presentan en *Angélique* como figuras paradójales: son los únicos capaces de suturar, potenciar, volver aprehensible la extrañeza de la obra, pero al hacerlo, la autobiografía se extravía. La exigencia de la obra puede más que la irrupción de aquello desconocido que hubiera implicado desprenderse del mundo de los valores, por terroristas y transgresores que sean.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMIAN, Ezequiel (2014): *Una introducción*. Buenos Aires, Mansalva.
 BARTHES, Roland (1972): *Le degré zéro de l'écriture*. París, Seuil.
 BARTHES, Roland (1977): *Fragment d'un discours amoureux*. París, Seuil.

- BLANCHOT, Maurice (1959): *Le livre à venir*. París, Gallimard.
- CALLE-GRUBER, Mireille (1993): «Alain Robbe-Grillet, l'enchanteur Bio-Graphe». *Littérature*, 92, 27-36.
- DELEUZE, Gilles (1993): *Critique et clinique*. París, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2011*.
- FOUCAULT, Michel (1995): *La prosa de Acteón. Seguido de "Arqueología de una pasión"*. Traducción de Martín Cuccorese. Buenos Aires, Del Valle*.
- FRELICK, Nancy (1996): «Hydre-miroir : Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique». *The French Review*, 70 (1), 44-55.
- GIORDANO, Alberto (2013): «Autoficción: entre literatura y vida». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17, 1-20.
- GUIDETTE-GEORIS, Allison (1993): « De l'anti-humanisme à l'autobiographie ou la philosophie vivante d'Alain Robbe-Grillet ». *The French Review*, 67 (2), 254-262.
- JAMESON, Fredric (1976): «Modernism and Its Repressed: Robbe-Grillet as Anti-Colonialist». *Diacritics*, 6 (2), 7-14.
- LAPLANCHE, Jean y Bertrand PONTALIS (1968): *Diccionario de psicoanálisis*. Traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona, Labor, 1974.
- LOJKINE, Stéphane (2007): «Dispositifs de récit dans Angélique de Robbe-Grillet: répétition, reproduction, perversion», in Pierre Piret (comp.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique*. París, Champs visuels, 203-223.
- MOLLOY, Sylvia (1996): *Acto de presencia*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- PRAEGER, Michèle (1989): «Une Autobiographie qui s'invente elle-même: Le Miroir qui revient». *The French Review*, 62 (3), 476-482.
- PUERTASMOYA, Francisco (2008): «Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica». *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5334>.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1978): *Le voyageur*. París, Christian Bourgois, 2001.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1986): «Interview: Alain Robbe-Grillet, The Art of Fiction» [par Shusha Guppy]. *The Paris Review*, 99. Disponible en: <http://www.theparisreview.org/interviews/2819/the-art-of-fiction-no-91-alain-robbe-grillet>.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1987): *Angélique ou l'enchantement*. París, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2005): *Préface à une vie d'écrivain*. París, Seuil.
- ROSA, Nicolás (1990): *El arte del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- STOLTZFUS, Ben (1992): «Lacan, Robbe-Grillet and autofiction». *The International Fiction Review*, 19 (1), 8-13.

* Al no disponer de las ediciones originales de los siguientes libros se trabajó por lo tanto con las traducciones al español de los mismos.

TULINIUS, Torfi (1999) : «La vie inconsciente des végétaux. Sur *Angélique ou l'enchantement* d'Alain Robbe-Grillet». *Atelier du Roman*, 17, 152-161.

**Écrire l'amour comme moyen de subsistance
et de revendication au XIX^e siècle :
Georges de Peyrebrune et la thématique sentimentale**

Lydia DE HARO HERNÁNDEZ

Universidad de Murcia

lydia.d.h@um.es

Resumen

El amor, uno de los grandes temas de la literatura universal, es también uno de los temas privilegiados de las novelistas del siglo XIX. Partiendo de esta constatación, en el presente trabajo proponemos un análisis de los factores que vendrían a explicar la inclinación de las autoras decimonónicas por la temática amorosa. Para ello, tomaremos como modelo el caso de Georges de Peyrebrune, escritora francesa de finales de siglo, que supo hallar en la instrumentalización del amor el medio para hacer de la escritura a la vez sustento y lugar de protesta contra las desigualdades entre hombres y mujeres.

Palabras clave: Novela de amor. Novelas de mujeres. Literatura popular. Escritura de mujeres. Crítica literaria feminista.

Abstract

Love is one of the fundamental themes of universal literature, and it was also one of the most preferred themes of the 19th century female novelists. In this work, we will analyse the factors which explain the supposed trend towards the subject of love during this time. For this, we will refer to Georges de Peyrebrune as an example, a late 19th century French novelist for whom writing about love provided a way of making a living, and additionally a means of protesting against inequality between men and women.

Key words: Romantic novel. Women's novels. Popular literature. Women's writing. Feminist literary criticism.

Résumé

L'amour, l'un des thèmes fondamentaux de la littérature universelle, est de même l'un des sujets privilégiés par les romancières du XIX^e siècle. En partant de ce constat, nous proposons dans ce travail une analyse des facteurs qui viendraient éclairer le goût des auteures de cette époque pour les sujets à thématique amoureuse. Pour ce faire, nous avons pris comme exemple le cas de Georges de Peyrebrune, romancière française de la fin du siècle, qui

* Artículo recibido el 12/03/2017, evaluado el 25/07/2017, aceptado el 24/10/2018.

sut trouver dans l'instrumentalisation de l'amour le moyen de faire de l'écriture à la fois un gagne-pain et un lieu de contestation des inégalités hommes-femmes.

Mots clé : Roman d'amour. Romans de femmes. Littérature populaire. Écriture des femmes. Critique littéraire féministe.

L'amour touche l'homme dans son intégralité, indépendamment des races, des religions, des statuts sociaux, des âges et des sexes. Il a ainsi constitué au cours des siècles une source d'inspiration inépuisable pour des écrivains de toutes les époques et pays. C'est aux femmes, pourtant, que l'on a convenu d'attribuer presque en exclusivité l'intérêt pour tout ce qui relève du domaine du cœur et des sentiments et le fait est que, depuis leur accès à l'écriture, les femmes ont certainement beaucoup parlé d'amour dans leurs textes. Cela se fait particulièrement évident lorsqu'on prend comme référence le XIX^e siècle, où la présence des femmes en littérature cesse d'être un événement exceptionnel et devient un phénomène de masse.

Or, une fois dépassés les discours rebattus dont l'argumentaire patriarcal insistait sur l'inclination naturelle des femmes vers la sentimentalité – par opposition à l'homme, à qui on accordait les facultés intellectuelles, – la nécessité s'impose de donner une explication à ce prétendu enthousiasme des écrivaines pour la thématique sentimentale, d'autant plus qu'il est, dans la plupart des cas, l'un des arguments à l'origine de leur marginalisation dans l'histoire littéraire. Dans son étude sur l'œuvre de Marcelle Tinayre – contemporaine de l'auteure qui nous occupe aujourd'hui –, France Grenaudier-Klijn (2001 : 79) amorce une synthèse des facteurs servant à expliquer « l'engouement des écrivaines pour le roman d'amour », parmi lesquels elle nous fait remarquer des limitations imposées par les conventions sociales, des « considérations d'ordre commercial » suivant la loi de l'offre et de la demande, et même une volonté de la part de plusieurs romancières de se servir de la thématique amoureuse pour « introduire, discrètement, un deuxième discours généralement plus subversif et tenant le plus souvent à la question de l'identité féminine ».

À l'instar de Grenaudier-Klijn, nous porterons une attention particulière dans notre étude à l'approche du contexte au sein duquel les auteures de cette période étaient amenées à écrire, visant à démontrer que ce sont bien leurs circonstances de création qui déterminent chez elles le choix de la thématique sentimentale. Dans ce but, et pour mieux pouvoir illustrer nos arguments, nous nous servirons comme exemple du cas de la romancière fin-de-siècle Georges de Peyrebrune¹, chez qui les

¹ Cet article est une continuation de nos études réalisées précédemment sur l'œuvre de Georges de Peyrebrune et ses engagements pour la transformation de la morale sociale au sujet des rapports hommes-femmes. Cf. de Haro Hernández (2016 et 2017).

histoires d'amour restent omniprésentes sans que cela soit, comme nous verrons par la suite, ni le résultat d'un choix tout à fait arbitraire ni d'une inclination naturelle.

Le XIX^e siècle s'avère une période de transformations profondes à tous les niveaux : c'est le siècle du progrès, de l'industrialisation, de l'élan de la bourgeoisie et des mouvements sociaux. Les changements touchent de même inévitablement l'institution littéraire, qui doit désormais s'ouvrir à un public de plus en plus élargi grâce aux avancées en matière d'alphabétisation et d'éducation. Ainsi, la littérature – jadis considérée une activité artistique seulement accessible à une élite – se voit progressivement banalisée. D'ailleurs, le monde éditorial connaît sa propre révolution : on assiste à la modernisation des techniques d'imprimerie ; de nouvelles formes de diffusion apparaissent – dont le feuilleton ou les collections populaires – ; la presse se développe considérablement ; et les journaux, les revues et les maisons d'édition se multiplient pour satisfaire une demande croissante. Le genre romanesque, et plus particulièrement le roman populaire (avec ses multiples sous-genres), connaît à cette époque un essor considérable malgré les voix des critiques le jugeant médiocre. C'est précisément dans ce contexte de dépréciation du roman comme conséquence de son « industrialisation » progressive, que les femmes saisissent l'opportunité pour s'introduire dans le domaine des Lettres (Planté, 2015 : 165). À quelques exceptions près, elles y font leur entrée par « la petite porte » de la littérature commerciale, comme le faisait remarquer Ellen Constans (2007 : 150). Qui plus est, dans les limites mêmes de la littérature populaire, « la spécificité féminine se précise encore et se circonscrit à la branche sentimentale de l'écriture romanesque » (Legrand, 2014 : 8) ; les écrivaines se voient donc de surcroît marginalisées et renvoyées en bas de l'échelle de la hiérarchie littéraire. Le « roman d'amour », bien qu'ayant connu « ses lettres de noblesse » un siècle auparavant grâce à deux grands auteurs hommes, l'abbé Prévost et Rousseau (Constans, 1999 : 168), se discrédite à mesure qu'il s'ouvre au public féminin et devient alors « roman de femmes », écrit *par* et *pour* ces dernières puisqu'étant prétendument adapté, par sa simplicité, à leurs aptitudes intellectuellement inférieures :

[...] C'est un mauvais genre. Un genre de bas de gamme en raison de sa mièvrerie rose ou bleue, de ses attendrissements sur les malheurs et épreuves des héros, leurs rêves de bonheur et le bonheur final. Mauvais genre, du point de vue littéraire, en raison de l'étroitesse de sa thématique, répétitive en raison même de son étroitesse, qui s'inscrit dans un programme narratif fortement codifié au point d'y être enfermé comme dans un carcan : « C'est toujours la même histoire ». Mauvais genre enfin parce que l'essentiel de son lectorat est constitué de femmes appartenant à des couches sociales populaires et peu cultivées ; deux raisons supplémentaires de disqualifier et le roman d'amour et ses lecteurs (Constans, 2009 : 1).

Ni la misogynie ambiante ni la dépréciation de leur travail ne purent toutefois détourner les femmes décidées à faire métier de leurs plumes et dont le nombre augmentait de manière progressive à mesure que le siècle avançait. On dirait qu'elles se pliaient aux exigences de ce monde qui les méprisait, en acceptant les limitations imposées afin d'y être acceptées et surtout publiées. Ce fut le prix à payer pour atteindre l'affranchissement tant rêvé ou bien, du moins, quelque indépendance, car il ne faut pas perdre de vue que ces pionnières des lettres – indépendamment de leur classe sociale – se trouvaient toutes, en quelque sorte, « révoltées contre la vie réservée aux filles ou contre l'étouffement et la servitude conjugales » (Slama, 1980 : 217).

L'acte d'écrire n'était donc pas sans conséquences chez les femmes. Beaucoup d'entre elles se trouvèrent bientôt dans une situation délicate, privées du soutien économique de leurs maris ou de leurs familles. La littérature devenant ainsi forcément pour beaucoup d'entre elles le seul moyen de subsistance, elles se trouvaient reconverties en « ouvrières des Lettres », selon la formule d'Ellen Constans (2007 : 150) :

[Elles] savaient ou ont vite appris à leurs dépens que pour être publiées et rémunérées, il fallait en passer par les lois du marché, règles qui ne leur étaient pas favorables. La réalité s'imposait à celles qui rêvaient de gloire. Si l'on veut se consacrer à l'écriture, en faire un horizon de vie, il fallait, et il faut toujours, en même temps en faire un moyen d'existence ; l'autonomie est à ce prix.

Ces écrivaines constituaient en fait une sorte de « prolétariat des lettres » (Constans, 2007 : 81) travaillant d'habitude sur commande, écrivant souvent dans la précipitation et le désordre et devant s'adapter aux ordres d'éditeurs et directeurs ainsi qu'aux attentes du lectorat que ces derniers prenaient pour cible : la femme bourgeoise. Celle-ci était la grande consommatrice de romans d'amour. Il s'agissait, en fait, de femmes dont le monde se réduisait à la sphère du privé, au domaine de la famille, des sentiments et des émotions. Ces lectrices demandaient essentiellement des histoires de vies de femmes, avec qui elles pouvaient s'identifier, leur donnant peut-être l'opportunité d'imaginer une vie autre. Et nul ne pouvait mieux parler aux femmes des femmes que les femmes elles-mêmes, étant donné que, avant de se consacrer au métier de l'écriture, les auteures avaient caressé les mêmes « espoirs », rêvé des mêmes « chimères » et souffert des mêmes « peines » que leurs lectrices (Slama, 1980 : 226). Il convient de même de tenir compte du fait que, ayant été écartées de la vie publique, reléguées au silence du foyer et privées, dans la majorité des cas, d'une éducation appropriée, les femmes qui écrivaient à cette époque allaient nécessairement chercher la matière de leurs œuvres dans le seul terrain qui avait été jugé bon de leur être concédé, celui du sentiment (Houel, 1997 : 18). Ainsi donc, elles parlaient d'amour et des problèmes inhérents au mariage, en trouvant dans leurs propres vies,

parfois « plus romanesques que des romans » (Slama, 1980 : 217), une belle source d'histoires à raconter.

Georges de Peyrebrune n'échappe pas à la règle. Il suffit de jeter un coup d'œil rapide aux titres retenus pour prendre conscience de la quasi omniprésence de la thématique amoureuse dans son œuvre : *Et l'Amour vint !*, *Une Sentimentale*, *Les Passionnés*, *Les Aimées*, *Deux Amoureuses* ou *Vers l'Amour* en sont seulement quelques exemples tirés de plus d'une trentaine d'ouvrages. Elle s'inspira également de sa biographie du moins pour trois de ses romans – à savoir, *Une séparation*, *Le Roman d'un Bas-bleu* et *Une sentimentale*, où, – sous un voile de fiction, la romancière nous offre les clés pour comprendre les expériences qui auraient forgé son caractère et déterminé sa position à l'égard des hommes. Ces évocations du réel, nous ont permis d'y entrevoir une femme pour qui l'amour aurait tenu une importance capitale dans sa vie intime, même si ou précisément parce qu'il lui fut dérobé à plusieurs reprises. Fille naturelle, elle garda la haine des hommes qui séduisent puis abandonnent leurs victimes ; elle perdit la possibilité de connaître l'amour conjugal en épousant par convenance un homme qui se révéla faible d'esprit et débauché ; et elle ne se permit jamais non plus de s'abandonner à un amant, l'occasion s'étant pourtant présentée. De cela se dégage la première des motivations pouvant servir à expliquer le fait que l'auteure ait optée préférentiellement pour les histoires d'amour : elle écrit sur des situations qu'elle connaît bien ou qu'elle est capable d'imaginer à partir de la réalité connue. On pourrait également penser, d'autre part, qu'elle aurait pu tenter une sorte de catharsis en nous livrant ses rêves, craintes et angoisses les plus intimes à travers ses héroïnes.

Or, cette explication s'avère simpliste et insuffisante. L'amour et le mariage – seul destin à concevoir chez les filles de la bourgeoisie – devaient probablement être très présents dans son imagination au moment de concevoir l'argument de ses textes, mais il ne s'agit pas ici d'une femme limitée dans sa culture, sans inquiétudes ou ambitions intellectuelles. Bien au contraire, Georges de Peyrebrune fit preuve plusieurs fois d'un ample savoir et d'un bagage culturel très riche. Au fil de ses romans, dans ses chroniques, lors de ses conférences et à travers sa correspondance, elle exprimait ses connaissances en culture classique, son goût pour la philosophie, ses convictions politiques et sociales, son attirance pour le progrès et les découvertes de la science, sa sensibilité pour les Arts, son intérêt pour la littérature internationale, son implication dans la vie intellectuelle de l'époque et son admiration pour ceux qu'elle considérait comme les deux grands maîtres de la littérature contemporaine : Flaubert et Zola. Une telle prédilection pour le sentimentalisme chez « une intellectuelle », « une femme très érudite », cérébrale avant d'être sensuelle, tel que la décrit Jean-Paul Socard (2011 : 104), reste alors pour le moins quelque peu déconcertante. C'est pourquoi, dans l'intention de livrer une réponse fouillée à la question de l'insistance de Georges de Peyrebrune à faire de l'amour et la sentimentalité l'axe thématique de son œuvre, il nous semble nécessaire d'adopter une perspective plus large qui envisage

non seulement les sources du matériau romanesque, mais aussi les circonstances de création de l'auteure et les motivations l'ayant poussée à raconter de manière si récurrente des histoires d'amour.

À en croire ses propres mots, Georges de Peyrebrune ne se serait jamais avisée de devenir écrivaine si son mariage ne s'était pas soldé par un échec complet. Bien qu'elle ait fait preuve jeune fille d'un talent incontestable, en publiant des nouvelles dans les journaux de Périgueux, le regret exprimé toute sa vie durant d'une maternité profondément souhaitée et son sens inébranlable du devoir nous font penser qu'elle se serait effectivement contentée volontiers d'« une existence paisible, toute remplie par les soins et les devoirs du foyer : moucher des marmots et tourner des confitures » (Jean-Bernard, 1898 : 5). Ce n'est donc que lorsque les dettes familiales accablent le couple et que, n'ayant pas d'enfants ni un mari amoureux, elle se décide à prendre le contrôle de sa vie et faire métier de ce qui n'avait été pour elle jusqu'alors qu'une passion : l'écriture. Elle se lance donc dans le monde des lettres, motivée principalement par une nécessité pécuniaire. Toujours est-il que, grâce à l'appui inestimable de quelques mains amies comme celles d'Arsène Houssaye ou Tony Révillon, en plus d'à son talent incontestable, elle accède directement au domaine de la littérature légitime et réussit, en peu de temps, à se gagner une notoriété considérable.

Publiée chez Dentu, Calmann-Lévy, Charpentier, Lemerre et Ollendorff principalement, Georges de Peyrebrune fit passer de même de nombreux ouvrages dans les feuilletons des principales revues, comme la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue Bleue*, *La Vie populaire*, *Le Figaro*, *La Vie littéraire* ou *Le Journal* et s'exerça éventuellement à la chronique. Le succès rapporté par les œuvres qu'elle publia pendant la première étape de sa carrière littéraire – soit les deux dernières décennies du siècle notamment – contribua très probablement à la rassurer dans son ego professionnel et à nourrir ses rêves de gloire littéraire. De fait, elle se laisse même aller dans sa correspondance personnelle en prétendant pouvoir faire la concurrence, avec une possible adaptation de ses *Ensevelis*², aux représentations théâtrales du *Germinal* de Zola et du *Midi* de Daudet, qui tenaient lieu à l'époque. Pourtant, elle était vite ramenée à la réalité l'obligeant à garder les pieds sur terre, de sorte qu'elle ne perdit à aucun moment de vue la raison principale pour laquelle elle avait commencé à écrire : l'argent.

La prise d'autonomie de Georges de Peyrebrune à l'égard de son mari dès qu'elle devint une écrivaine professionnelle ne se précisa jamais par une rupture complète des liens entre les époux ; elle ne se fit pas non plus gratuitement. Même s'ils menaient des vies parallèles et malgré les humiliations qu'elle eut à subir auprès de cet homme débauché à cause de ses infidélités, Peyrebrune revenait souvent passer de

² Malgré l'enthousiasme de l'auteure, ce projet ne fut jamais réalisé. Cf. *Correspondance et papiers de Joseph Reinach. Lettres de personnalités féminines*, BnF Archives et Manuscrits, cote NAF 13565, F. 45-46.

longs séjours à Chancelade (Dordogne) dans la maison familiale où elle profitait du calme pour écrire, et assumait sa part des dettes ménagères. La somme des frais occasionnés par l'entretien de cette villa ajoutés au coût de sa vie parisienne hantaient certainement la romancière, qui témoigna à plusieurs reprises dans sa correspondance d'une nécessité constante, voire pressante, d'argent. Cette situation économique devint d'ailleurs particulièrement compliquée au tournant du siècle. Peyrebrune se vit alors contrainte plus que jamais à s'adapter aux exigences des éditeurs et connut les misères de la vie d'auteure. Elle se serait justement inspirée pour *Le Roman d'un Bas-bleu* – roman à clés – de ses relations avec les directeurs des grandes revues où elle avait publié ou visé à publier et qui, apparemment, ne furent pas toujours aisées. Elle y dépeint, en effet, des rapports de pouvoir où le chantage servait fréquemment comme forme de domination, l'héroïne n'osant pas contrarier « celui qui tient en ses mains [sa] fortune, [sa] réputation d'artiste, encore plus, [son] pain du lendemain » (Peyrebrune, 1892 : 147). Des années plus tard, dans une lettre adressée à son amie et confidente Olympe Gévin-Cassal, l'auteure avouait la frustration que lui provoquait le fait de se voir dans la nécessité économique d'écrire un roman rose, une œuvre indigne de son talent, bien que cela ait pu lui coûter le mépris de la critique.

J'ai, depuis longtemps, une sorte de roman douceâtre pour la blanche collection « l'Hermine » de Hatier³. Là-dessus, la société⁴ m'a avancé la moitié de la somme pactée au traité. Enfin, j'en reçois aujourd'hui les épreuves. On me fait enlever toutes les descriptions, notations prises en Espagne ; toutes les expressions qui ne sont pas du pur laitage aseptisé : un massacre quoi ! Et les gens diront : comme elle a baissé!... Oui, mes bonnes gens, mais j'avais besoin de quelques louis pour vivre ! Et après cela ce sera fini : un peu de terre par là-dessus et sur une croix : ci-gît »⁵.

En 1929, au milieu des réflexions à propos des difficultés rencontrées par les femmes pour créer de grandes œuvres littéraires, Virginia Woolf (1992 : 162) insistait toujours dans *A room of one's own* sur les limitations qu'entraînait chez elles le manque d'argent, car « la liberté intellectuelle, disait Woolf, dépend des choses matérielles. [...] Et les femmes ont toujours été pauvres ».

En outre, il est d'autres aspects dans leurs vies d'écrivaines, certainement moins visibles, qui conditionnaient également leurs circonstances de création : les devoirs inhérents à leur condition de femmes. Elles devaient très souvent prendre en charge les lourdes tâches du ménage quand il n'y avait pas de quoi payer une bonne, ou bien, si nécessaire, faire les soins de « garde-malade ». Georges de Peyrebrune

³ Il s'agit ici du roman *Dona Quichotta*, paru en 1906.

⁴ La Société des Gens de Lettres.

⁵ Lettre inédite déposée à la Bibliothèque Marguerite Durand.

avouait encore dans la correspondance échangée avec ses amis intimes, s'être retrouvée plusieurs fois dans une pareille situation : avec sa mère ancienne et handicapée d'abord, qu'il fallait laver à chaque instant car elle faisait « pipi toutes les cinq minutes »⁶ ; puis avec un jeune ami atteint de tuberculose, le peintre Henry Colas de Malvost, qu'elle avait accueilli chez elle ; et finalement avec son propre mari, dont la santé était délicate. Pendant ces périodes, elle s'acharnait à écrire pour remplir ses engagements, mais il nous semble facile à imaginer que, dans de telles situations, la qualité de ses textes s'en ait pu trouver inévitablement affectée.

Examinée dans son ensemble, l'œuvre de Georges de Peyrebrune est composée de titres bien disparates en ce qui concerne, entre autres, leur qualité littéraire. C'est le résultat de flirter par intervalles avec les deux versants de la littérature : la « grande » littérature d'une part, à laquelle Peyrebrune se sentait réellement vouée, et la littérature populaire, d'autre part, lui garantissant des revenus plus ou moins réguliers. Chez elle convergent, d'ailleurs, des formes narratives multiples, des tons et des styles très variés et des catégories génériques différentes, car sous la rubrique de « roman sentimental » ou de « roman édifiant » nous rencontrons avec fréquence des textes qui reçoivent une influence évidente des courants et des écoles littéraires de l'époque. Ainsi, parmi la production de ses premières années il existe des récits comme *Victoire la Rouge* (1883) ou *Les Ensevelis* (1886) qui pourraient bien être considérés comme des chefs d'œuvre et qui doivent beaucoup au naturalisme et au réalisme. Or, comme nous l'avancions au début, il y a au-delà de cette diversité un point commun qui unifie l'ensemble presque dans son intégralité : la présence de l'amour.

Georges de Peyrebrune trouva sa panacée dans la narration des histoires d'amour. Elle se serait servie ainsi de ce qu'Ellen Constan (1999 : 179) appelle « une stratégie de conquête du lectorat » et qui était de fait une pratique assez fréquente parmi les écrivains et écrivaines de cette époque : « [l'emprunt des] codes du roman sentimental et [leur intégration] dans les structures d'autres genres ». Cela lui permettait à la fois donc de contenter le public cultivé dont elle s'était gagnée le respect avec ses premières publications et de viser à cette armée de nouvelles lectrices issues de la bourgeoisie et avides d'aventures sentimentales. C'est ce qui arriva concrètement avec l'un des romans que nous avons déjà mentionné, *Les Ensevelis*, un drame social et humain dont l'influence de *Germinal* (1885) est parfaitement évidente. Georges de Peyrebrune y insère une intrigue amoureuse réunissant les trois invariants indispensables, selon Constans (2009 : 3-4), pour la construction du programme narratif du roman sentimental, à savoir, la « rencontre » du couple des personnages, la « disjonction » ou éloignement des amants suite à une série d'épreuves, et finalement leur « conjonction » ou le triomphe de l'amour par un dénouement normalement heureux. Peyrebrune obtint un grand succès avec ce roman : paru pour la première fois

⁶ *Idem.*

dans le feuilleton de *La Revue Bleue* et une année plus tard aussi dans *La Vie Populaire*, il fut de même édité, voire réédité en 1887 chez Ollendorf, en 1908 chez P. Méricant, et chez F. Rouff en 1918. Plus récemment nous avons fait la découverte d'une réédition beaucoup plus récente et assez particulière de ce même texte sous un titre nouveau, *Le Secret de Marthe*, datant de 1980 et publié à Canada chez Sélect. Sur la couverture, un dessein très évocateur représente les deux personnages protagonistes sur le point de s'embrasser, les éditeurs ayant évidemment choisi d'exploiter le caractère sentimental du texte, qui l'emporte ici sur le drame social.

Or, il arrive qu'en s'accommodant, volontiers ou non, aux sentimentalisme dont on avait bien voulu leur accorder la légitimité, Peyrebrune et ses contemporaines ont été accusées de consolider en quelque sens le discours argumentatif du pouvoir patriarcal qui établissait une « bipartition sexuelle des qualités et des domaines de l'écriture » entre hommes et femmes (Legrand, 2014 : 7) et qui déniait à ces dernières la capacité à aborder des genres « plus sérieux et de qualité » et « visant un public cultivé » (Legrand, 2014 : 1). Si, comme nous avons vu, certaines d'entre elles comme Georges de Peyrebrune, démontrèrent que l'un n'empêchait pas l'autre, les générations d'écrivaines féministes immédiatement postérieures auraient invoqué cette apparente soumission aux dogmes masculins pour désapprouver leur contribution à la cause des femmes. Une partie de la critique féministe contemporaine entrevoit, cependant, un important mouvement de subversion dans beaucoup de leurs textes à trame amoureuse (Usandizaga, 1993 : 15), car même s'ils se voyaient encore idéologiquement très marqués, nombre d'entre eux véhiculaient déjà des revendications qui échappaient au contrôle patriarcal (Usandizaga, 1993 : 26). En effet, en parlant d'amour, la femme-écrivain se retrouve confrontée à des questions sur sa propre existence et sa place dans le monde : « Qui suis-je pour l'autre ? Qui suis-je dans la société ? Qui suis-je ? » (Slama, 1980 : 227) ; la recherche de l'amour se doublant donc ainsi de la recherche de l'identité-femme (Grenaudier-Klijn, 2004 : 80). Le fait d'écrire sur l'amour aurait donc servi à ce que la femme du XIX^e siècle commence à prendre conscience de la nature des rapports entre les sexes et des injustices commises envers son genre (Houel, 1997 : 18). Georges de Peyrebrune s'aperçut bientôt du pouvoir que lui octroyait sa plume et trouva dans sa prose le biais idéal pour faire passer ses convictions féministes. *Une séparation*, *Gatienne*, *Dona Juana* ou *La Margotte* – pour ne citer que quelques titres – mettent en scène des héroïnes devant faire front à de nombreux préjugés sociaux, et manifestent les idées de l'auteure en faveur de l'émancipation des femmes, de leur droit à une éducation semblable à celle des hommes, de leur épanouissement sexuel et de leur liberté de choix.

En bien ou en mal, dans la « légitimité » du roman sentimental, les écrivaines du XIX^e siècle trouvèrent les moyens de compenser les limitations qui entravaient le libre épanouissement de leur talent par la création de nouveaux modèles de comportement féminins face à l'amour et, en définitive, aux rapports entre les sexes. Renon-

çant aux peu de chances d'atteindre la gloire littéraire, ces femmes choisirent souvent le chemin de la paralittérature qui leur garantissait non seulement la possibilité de subsister économiquement par leurs propres moyens mais aussi d'exister dans le panorama littéraire ainsi que de tracer le chemin pour les nouvelles générations de femmes-écrivains. Le dédain avec lequel on continue d'envisager le roman d'amour sert à certains de justification pour exclure ces auteures de l'histoire littéraire et leur nier par surcroît la visibilité qu'elles méritent dans le chapitre des contributions aux avancées féministes, dans l'Histoire avec un grand H.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CONSTANS, Ellen (1999) : *Parlez-moi d'Amour. Le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*. Limoges, Pulim.
- CONSTANS, Ellen (2007) : *Ouvrières des Lettres*. Limoges, Pulim.
- CONSTANS, Ellen (2009) : « Roman sentimental, roman d'amour : Amour... toujours ». *Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique*, 8 (2). Disponible sur : http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08_02_consta_sentim_fr_cont.pdf?sequence=1.
- DE HARO HERNÁNDEZ, Lydia (2016) : « Georges de Peyrebrune et la cause des femmes », in M. G. Ríos Guardiola *et al.* (éds.) *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia, Consejería de Educación y Universidades de la Región de Murcia, 149-162.
- DE HARO HERNÁNDEZ, Lydia (2017) : *L'œuvre de Georges de Peyrebrune entre deux siècles. Représentations des identités de genre à la Belle-Époque*. Thèse de doctorat sous la direction de Concepción Palacios Bernal. Murcie, Universidad de Murcia.
- DIDIER, Béatrice (1991) : *L'Écriture-femme*. Paris, PUF, 2^e éd.
- GRENAUDIER-KLIJN, France (2004) : *Une littérature de circonstances. Texte, hors-texte et ambiguïté générique à travers quatre romans de Marcelle Tinayre*. Berne, Peter Lang SA.
- GRENAUDIER-KLIJN, France et Jean ANDERSON (2012) : « Introduction : Belle Époque, femmes de lettres et hommes de papier », in F. Grenaudier-Klijn et Jean Anderson (éds.), *Écrire les hommes*. Paris, PUV, 11-25.
- HOUËL, Annik (1997) : *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple Harlequin*. Paris, L'Harmattan.
- JEAN-BERNARD (1898) : « Les petites enquêtes du Figaro : L'idéal à vingt ans ». *Le Figaro*, 247, 5.
- LEGRAND, Amélie (2014) : « La réception du roman sentimental dans la presse et les ouvrages de critique littéraire ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4. Disponible sur : <http://rfsic.revues.org/794>.
- PEYREBRUNE, Georges de (1892) : *Le Roman d'un Bas-bleu*. Paris, Ollendorff.

- PEYREBRUNE, Georges de (1980) : *Le Secret de Marthe*. Montréal, Sélect.
- PEYREBRUNE, Georges de (2017) : *Les Ensevelis*, suivi d'une présentation de Jean-Paul Socard. Thiviers, Par Ailleurs.
- PLANTÉ, Christine (2015) : *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. Lyon, PUL.
- SLAMA, Béatrice (1980) : « Femmes écrivains », in J.-P. Aron (éd.), *Misérable et glorieuse la femme au XIX^e siècle*. Paris, Fayard, 213-148.
- SOCARD, Jean-Paul (2011) : *Georges de Peyrebrune (1841-1917) : Itinéraire d'une femme de lettres, du Périgord à Paris*. Périgueux, Arka.
- USANDIZAGA, Aránzazu (1993) : *Amor y Literatura, la búsqueda literaria de la identidad femenina*. Barcelona, PPU.
- WOOLF, Virginia (1992) : *Une chambre à soi*. Paris, Denoël.

Historia de las primeras traducciones al español de *Madame Bovary* (1875-1935)

María José HERNÁNDEZ GUERRERO

Universidad de Málaga

mjhernandez@uma.es

Resumen

Este artículo documenta la historia de las primeras traducciones al español de *Madame Bovary* en España y Latinoamérica a lo largo de más de medio siglo: desde 1875, cuando se publica la primera versión en castellano, hasta la guerra civil española, punto de inflexión en el mundo editorial hispánico marcado por el declive de la industria editora española y el auge del sector en Latinoamérica. Nuestro propósito principal es el análisis del caudal de traducciones publicado a ambos lados del Atlántico en dicho periodo con el objetivo de documentar las prácticas de traducción y de edición utilizadas y establecer las bases para un futuro catálogo de las traducciones al español de esta obra.

Palabras clave: Traducción literaria. Retraducción. Prácticas editoriales. Reescritura.

Abstract

This article documents the history of the first Spanish translations of *Madame Bovary* in Spain and Latin America over more than half a century: from 1875, when the first version was published in Spanish, until the Spanish Civil War, turning point in the Hispanic publishing world marked by the decline of the Spanish publishing industry and the boom of the sector in Latin America. Our main purpose is the analysis of the translations published on both sides of the Atlantic in that period with the aim of documenting the translation and editing practices used and establishing the foundation for a future catalog of the Spanish translations of this work.

Key words: Literary translation. Retranslation. Editing practices. Rewriting.

Résumé

Cet article documente l'histoire des premières traductions en espagnol de *Madame Bovary* en Espagne et en Amérique latine pendant plus d'un demi-siècle: de 1875, quand la première version fut publiée en castillan, jusqu'à la Guerre civile espagnole, point tournant dans le monde de l'édition hispanique marqué par le déclin de l'industrie de l'édition espagnole et l'essor du secteur en Amérique latine. Notre objectif principal est l'analyse du flux de traductions publiées des deux côtés de l'Atlantique durant cette période dans le but d'étudier

* Artículo recibido el 17/02/2018, evaluado el 23/10/2018, aceptado el 24/10/2018.

les pratiques de traduction et d'édition utilisées et d'établir les bases d'un futur catalogue des traductions en espagnol de cet ouvrage.

Mots clé : Traduction littéraire. Retraduction. Pratiques éditoriales. Réécriture.

In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature.
(Lefevere, 1992: 5)

0. Introducción

El importante caudal de traducciones de *Madame Bovary* al español apenas si ha sido analizado¹. Contamos con repertorios más o menos completos de las obras de Gustave Flaubert traducidas en España (Giné Janer, 2011) y de las traducciones de *Madame Bovary* al español y otras lenguas (Fondebrider, 2014: 491-501). Contamos, igualmente, con unos pocos trabajos que se han adentrado en algunas de las traducciones de esta obra clásica de Flaubert (Bravo Castillo, 1995; Camps, 2003; Palacios Bernal, 2015; Hernández Guerrero, 2017 y 2018), pero los estudios siguen siendo incompletos e insuficientes y presentan vacíos que dejan fuera muchas de sus manifestaciones. La escasa atención que el ámbito académico les ha prestado hasta la fecha contrasta, sin embargo, con la atención ininterrumpida del sector editorial, que continúa reeditando profusamente traducciones pasadas de esta novela, al tiempo que ofrece otras nuevas.

Las circunstancias de la publicación de la novela original son sobradamente conocidas: *Madame Bovary* se imprime por entregas en *La Revue de Paris*, entre el 1 de octubre y el 15 de diciembre de 1856. Acusados de los delitos de ultraje contra la moral pública y la religión, Flaubert y los responsables de la revista comparecieron ante los tribunales el 29 de enero de 1857, un proceso que no hizo más que acrecentar el interés por la obra. Una vez absueltos, se publicó en dos volúmenes, editada por Michel Lévy frères el 18 de abril de 1857. Habrá ediciones corregidas por el autor en 1858 y en 1868, considerándose como definitiva la edición de Charpentier de 1873. Con el tiempo, la novela fue saludada como un hito de la narrativa moderna y su autor, consagrado como uno de los escritores de referencia del canon cultural europeo.

La absolución de Flaubert por parte de los tribunales franceses no impidió que su novela fuera incluida en 1864 en el *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum* (índice de libros prohibidos, catálogo de libros perniciosos para los creyentes creado en 1559 por la Inquisición y suspendido en 1966). En su estudio de las dife-

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D *La traducción de clásicos en su marco editorial: una visión transatlántica*, ref. FFI2013-41743-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

rentes etapas del proceso llevado a cabo por el tribunal romano de la Iglesia católica, Amadiou (2008) ofrece una traducción al francés del informe final que condujo a la condena de *Madame Bovary*, no solo en Francia, sino en toda la Cristiandad:

Le pire des pires romans, foulant aux pieds, de la manière la plus abominable, la religion et les mœurs, tout ce qui est juste et tout ce qui est bon, est d'une telle perversion qu'il a fait l'objet d'une plainte devant les tribunaux civils pour outrage à la religion et aux bonnes mœurs. Et même s'il échappa à leur condamnation, il n'évitera certes pas la vôtre [le votum s'adresse aux cardinaux de l'Index] ; il suffira d'en rapporter le passage suivant. [Suit l'extrait de *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre 1.] Continuer davantage est superflu.

En España, las primeras traducciones de *Madame Bovary* fueron apareciendo con cuentagotas en las postrimerías del siglo XIX. El aura de escándalo, los problemas judiciales que rodearon al original francés y la condena eclesiástica podrían haber influido en el retraso y la cautela en la publicación de su primera traducción, en 1875, casi veinte años después de la publicación del original en Francia. En cambio, con la nueva centuria, se produjo una auténtica cascada de versiones que se vio interrumpida por la guerra civil. A partir de los años cuarenta, la América de habla hispana, cuya industria editorial ya se había interesado por este clásico y editado unas pocas traducciones a comienzos de siglo, tomó el relevo al frente del sector durante varias décadas. En España, habrá que esperar a los años sesenta para asistir a una nueva oleada de traducciones de esta obra, inaugurada por la de Joan Sales en 1962 e ininterrumpida hasta nuestros días (cf. Hernández Guerrero, 2018).

El propósito principal de este trabajo es el análisis de las primeras traducciones al español de *Madame Bovary*, tanto en España como en América, durante el periodo comprendido entre el último cuarto del siglo XIX y el primer tercio del XX, hasta la Guerra Civil española, punto de inflexión en el mundo editorial hispánico marcado por el declive del sector industrial español y el auge del latinoamericano. Para alcanzar este objetivo, hemos comenzado con la ruta arqueológica propuesta por Pym (1998: 5-6), materializada en la recopilación de las primeras traducciones de la obra. En esta primera fase, hemos recurrido a los instrumentos bibliográficos propios de nuestros estudios y consultado los fondos bibliotecarios de diferentes instituciones², lo que nos ha permitido sacar a la luz algunas ediciones desconocidas hasta la fecha y presentar un primer repertorio cronológico (véase Anexo 1). Para el análisis de

² En especial, los fondos de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Cataluña, la Biblioteca de la Universidad de Málaga, la Biblioteca del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, la Biblioteca Pública de Gijón, la Biblioteca Nacional del Perú, la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca Nacional de la República Argentina, la Biblioteca Digital Hispánica y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

estas traducciones³, nos hemos servido de los estudios descriptivos de traducción (Toury, 2004), cuyo objetivo es describir y explicar los fenómenos de traducción, las traducciones, entendidas estas como hechos culturales, como parte integrante y significativa de la cultura receptora y, en especial, del contexto editorial en el cual se inscriben.

Por último, hemos recurrido frecuentemente en nuestro análisis al concepto de reescritura empleado por Lefevere (1992: 14-15) para definir un proceso en virtud del cual “texts are manipulated to suit the constraints that the system imposes on foreign objects which enter it”. Estas *restricciones* vienen dadas principalmente por dos dinámicas distintas: la primera, la literaria, en la que participan traductores, editores, etc., implica la sujeción a la poética imperante; la segunda viene marcada por lo que Lefevere denomina mecenazgo, esto es, quién decide qué y cómo se traduce en virtud de la ideología preponderante o de unos intereses comerciales determinados.

El periodo analizado coincide con dos momentos de la historia de la traducción en España, según la estructuración que proponen Lafarga y Pegenaute (2004). El primero comprende la época realista y el fin de siglo y el segundo va de las vanguardias a la Guerra Civil. Siguiendo este mismo esquema, presentamos, en primer lugar, las traducciones impresas a finales del XIX y, a continuación, las correspondientes a las primeras décadas del XX en España y en Latinoamérica.

1. *Madame Bovary* en español a finales del siglo XIX

En las últimas décadas del XIX se publican en España las tres primeras traducciones de *Madame Bovary*. Coinciden todas ellas en que ninguna mantiene el título en francés con el que se conoce en la actualidad esta novela de Flaubert en el mundo hispánico y ninguna va acompañada de prefacio o nota introductoria. Sus portadas, sin embargo, proporcionan la información que resumimos a continuación:

- ¡¡Adúltera!! (*Madame Bovary*.) *Novela filosófico-fisiológica*, de Gustavo Flauvert [sic]. Traducida libremente al castellano por Amancio Peratoner. Establecimiento tipográfico-editorial de José Miret, Barcelona, 1875.

- *Madama Bovary. Costumbres de provincia*, por Gustavo Flaubert. Nueva edición. Editor Don F. Bueno. Imprenta Popular, Madrid, s. d.

- *La señora de Bovary*, por Gustavo Flaubert. Traducción de Tomás de C. Durán. Casa editorial Maucci, Barcelona, 1900.

³ El análisis comparativo de estas traducciones –con el original y entre ellas– se ha centrado en los dos primeros capítulos de la primera parte de *Madame Bovary* (I, 1-2), así como en varias calas que comprenden las escenas del baile en la Vaubyessard (I, 8); la llegada de los Bovary a Yonville (II, 1); la visita de Emma al sacerdote (II, 6); los comicios agrícolas (II, 8); el primer episodio de adulterio con Rodolphe (II, 9); la escena del carruaje con Léon (III, 1); y el suicidio de Emma (III, 8).

Sabemos quiénes fueron los traductores de dos de estas versiones y el año de su publicación. El caso de *Madama Bovary* es más incierto: no hay alusión a su traductor ni referencia a la fecha de su publicación, aunque algunos indicios apuntan a la última década del XIX⁴, por lo que se trató de la segunda traducción al español de la obra que nos ocupa.

La primera de estas versiones surge en la estela de la experiencia democrática de la Gloriosa Revolución (1868-1874), que en España abrió un periodo de libertad de imprenta, restringido intermitentemente con posterioridad. Ha pasado a la historia por su llamativo título: *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary.) Novela filosófico-fisiológica*. La figura de su traductor, el escritor y editor Amancio Peratoner, es relativamente conocida y ha suscitado diversos estudios que permiten encuadrar esta primera versión en su marco histórico y editorial (cf. Fernández, 2005; Cotoner, 2009 y 2016; Ruiz Fernández, 2012; Palacios Bernal, 2015). El grito reprobatorio contenido en el título actuó como escudo para sortear el control eclesiástico⁵ –en convergencia “con la moral cristiana y los sectores más conservadores: la defensa del matrimonio, de la maternidad y de la familia” (Ruiz Fernández, 2012: 539)–, y el añadido de “novela filosófico-fisiológica”, como un intento de diluirla dentro de esa corriente seudocientífica que impregnó el periodo finisecular. Sea como fuere, Peratoner logró publicar esta versión sin inconveniente alguno para su editor y amigo José Miret o para él mismo. Su trayectoria profesional, analizada con rigor en los trabajos señalados, explica las circunstancias que rodearon esta traducción. Cotoner (2009: 883) destaca en Peratoner su empeño por la divulgación del género “literario-fisiológico”, con la elaboración de numerosos tratados y traducciones en la línea de la sexología divulgativa. Para Ruiz Fernández (2012: 539), el discurso seudocientífico de Peratoner “recoge parte de la tradición ilustrada, así como los preceptos higienistas de la época”. Su tratamiento explícito de la sexualidad “actúa en el sentido contrario a la moral de la ocultación y de la invisibilización como forma de control social, que es el principio básico de la censura”. Los reclamos publicitarios utilizados en sus otras traducciones, así como los títulos, siguen un patrón similar al que presenta su versión de *Madame*

⁴ La Biblioteca Nacional de España la incluye en el fondo antiguo, sin datar, catalogada erróneamente con el título de *Madame Bovary: Costumbres de provincia* (vid. BNE: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=wbPS778Ls6/BNMADRID/166800346/5/0>). Por su parte, la Biblioteca de Cataluña recoge el título correctamente y data esta traducción en torno a 1890, indicando: «Data d'ed. deduida a partir de l'època de treball de l'impressor» (vid. [http://ccuc.cbuc.cat/record=b5734916-\\$22*.cat](http://ccuc.cbuc.cat/record=b5734916-$22*.cat)). Por otra parte, *El Motín*, un periódico satírico semanal madrileño, publicaba en su número del 23 de enero de 1882 un anuncio de obra nueva de Imprenta Popular presentando *Madama Bovary* al precio 3 pesetas, que permitiría ceñir su fecha de edición entre finales de 1881 y principios de 1882 (vid. http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/0/30512/hem_elmotin_18920123.pdf).

⁵ Al sistema represivo oficial presente durante este periodo, Botrel (2003: 523) añade “el peso del control social y moral oficiosamente ejercido por instituciones como la Iglesia católica”.

Bovary y ponen el acento en “la faceta escandalosa, fisiológica y patológica” de la obra, como apunta Fernández (2005: 135), quien precisa:

En el prospecto, se anuncia la traducción de *Madame Bovary* con el siguiente reclamo: ¡¡ADÚLTERA!! (*Madame Bovary*): novela filosófico-fisiológica. Y se indica: “es un cuadro aterrador, propio para apartar de crapulosa senda a la oveja descarriada”. “Su libro [de Flaubert], en fin, seduce a la ciencia del médico, por las verdades tanto *fisiológicas* como *patológicas* que encierra”.

El análisis de esta traducción llevado a cabo por Palacios Bernal (2015: 330-331) confirma que el aviso en la portada de la novela, “traducida libremente al castellano por Amancio Peratoner”, no engaña al lector:

El traductor reproduce la temática de Flaubert en *Madame Bovary* al contarnos la historia de una joven, mal casada, que sueña con el amor, con el lujo, que busca la felicidad en los brazos de dos amantes, se endeuda y se suicida cuando se da cuenta de que todo le falla a la vez. También la traducción española resulta dividida en las mismas partes y con los mismos capítulos, aparecen los mismos personajes, las mismas situaciones con respecto al texto equivalente en francés, siendo la traducción muy correcta, casi literal. Y, sin embargo, el análisis contrastado de los dos textos evidencia una sangría importantísima en la novela de Peratoner. Algunas carencias podrían ser asumidas: así alguna palabra incorrectamente traducida, alguna corta frase que se elide o incluso desfases importantes en la puntuación del texto [...]. Pero otros procedimientos hacen que la novela española se convierta en un simulacro del sentido último del texto flaubertiano, de su riqueza descriptiva, del vigor de sus personajes, de su fuerza expresiva. Párrafos enteros que desaparecen, a veces alguna página entera, otros muchos resumidos en dos líneas.

Esta valoración del trabajo de Peratoner resulta bastante acertada: los primeros lectores de esta novela recibieron una versión incompleta que desvirtúa, en cierto modo, el original. Conviene, no obstante, precisar que las omisiones que presenta esta traducción se extienden de manera uniforme a lo largo de la obra, sin que se pueda hablar de censura. Tanto las escenas con tintes anticlericales –como la conocida diatriba de Homais en el primer capítulo de la segunda parte, que menciona el tribunal romano de la Iglesia católica al incluir la novela en el índice de libros prohibidos–, como los episodios de adulterio –que Vargas Llosa califica de “silencios eróticos” (1975: 35-36) porque lo sexual se encuentra “más implícito que explícito”–, están presentes en la traducción de Peratoner y en las otras dos de este periodo.

La siguiente traducción decimonónica, *Madama Bovary. Costumbres de provincia*, se publica en Madrid, aproximadamente un lustro después. De nuevo nos encontramos con un título sugerente, esta vez por el uso de “madama”, tratamiento ya documentado desde finales del siglo XIV que se utilizó en español durante mucho tiempo para dirigirse a las damas, antes de adquirir otros usos (Varela Merino, 2009: 1519-1523). Se emplea únicamente en el título y en los encabezados de las páginas, puesto que en el texto se recurre a la forma abreviada “Mad.”. La traducción que nos ocupa es mucho más completa que la anterior, aunque también presenta omisiones y errores. Resulta evidente que su traductor tuvo acceso al texto de Peratoner y, aunque no se puede hablar de plagio, sí se produce la apropiación de ciertos pasajes, como se aprecia en estos dos ejemplos que recogemos a continuación. El primero mejora y corrige cuestiones ortográficas y de puntuación de la versión precedente, y el segundo reproduce las mismas omisiones y el mismo error:

(1) Pour lui épargner de la dépense, sa mère lui envoyait chaque semaine, par le messenger, un morceau de veau cuit au four, avec quoi il déjeunait le matin, quand il était rentré de l'hôpital, tout en battant la semelle contre le mur. Ensuite il fallait courir aux leçons, à l'amphithéâtre, à l'hospice, et revenir chez lui, à travers toutes les rues (Flaubert, 1857 [1972]: 29⁶).

a) Para evitarle gastos su madre le enviaba cada semana, por medio del ordinario, un trozo de vaca asado al horno, con lo cual él se desayunaba al volver del hospital, golpeando la pared con las suelas de sus botas para quitarse el frío.

Después era preciso acudir á las cátedras, al anfiteatro, al hospicio y volver á su casa, á través de gran número de calles [sic] (Flaubert, 1875: 12, traducido por Peratoner).

b) Para evitarle gastos, su madre le enviaba cada semana, por medio del ordinario, un trozo de vaca asado al horno, con el cual se desayunaba al volver del hospital, golpeando la pared con las suelas de sus botas para quitarse el frío. Luego le era preciso acudir á las cátedras, al anfiteatro, al hospicio y volver á su casa atravesando todas las calles (sic). (Flaubert, s. d.: 13, traducción anónima).

(2) Un coup de vent qui arriva par les fenêtres fronça le tapis de la table, et, sur la place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent (Flaubert, 1857 [1972]: 203).

a) Una oleada de viento levantó en aquel instante todas las gorras de los aldeanos que se hallaban en la plaza (Flaubert, 1875: 117, traducido por Peratoner).

⁶ Citamos el original de *Madame Bovary* a partir de la edición de Gallimard (colección Folio) publicada en 1972, con prólogo y nota de Maurice Nadeau, que se ajusta a la última edición revisada por Flaubert y publicada por Charpentier et C^{ie} en 1873.

b) Una oleada de viento levantó en aquel instante todas las gorras de los aldeanos que se hallaban en la plaza (Flaubert, s. d.: 116, traducción anónima).

No obstante, la comparación de *Madama Bovary* con la versión de Peratoner evidencia que la primera reproduce el original de Flaubert de manera más fidedigna (la versión libre de Peratoner, por ejemplo, recoge: “Los que dormían se despertaron, y todos se levantaron sorprendidos como si hubieran sido cogidos infraganti en la ejecución de un delito [sic]”, mientras que la nueva traducción responde al sentido del original: “Los que dormían despertaron, y cada cual se levantó como sorprendido en su tarea”). Con todo, *Madama Bovary* también presenta errores solo atribuibles a su traductor, y que Peratoner no había cometido:

(3) Elle l’avait aimé, après tout (Flaubert, 1857 [1972]: 42).

a) Que después de todo, ella le había amado [sic] (Flaubert, 1875: 22, traducido por Peratoner).

b) La había amado, á pesar de todo (Flaubert, s. d.: 21, traducción anónima).

La segunda versión resulta, pues, algo más completa que la anterior; con sus aciertos y errores, propone soluciones de traducción allí donde Peratoner no había llegado. No solo eso: en algunos fragmentos supera a traducciones posteriores que, debido principalmente al desconocimiento de la lengua original de sus traductores, ofrecieron soluciones erróneas, cuando no disparatadas. Además, es la primera versión con notas del traductor que, aunque escasas, dejan entrever su presencia. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento, que Peratoner omite, pero sí se reproduce en *Madama Bovary*, y se explicita con una nota del traductor:

(4) Il s’épaississait le sang à s’endormir chaque soir après le dîner.

– Oh ! ce n’est pas le *sens* qui le gêne ; et, souriant un peu de ce calembour inaperçu, le docteur ouvrit la porte (Flaubert, 1857 [1972]: 414).

a) Se le espesaba la sangre hasta dormirse todas las noches después de la comida.

–¡Oh! No es *le sens* ⁽¹⁾ lo que le molesta. Y sonriendo un poco con este calembourg, que pasó inadvertido, el doctor abrió la puerta.

(1) Equívoco fundado en que *le sens* (el sentido) y *le sang* (la sangre) se pronuncian lo mismo. En castellano, no resulta (Flaubert s. d.: 244, traducción anónima).

La tercera traducción de este periodo aparece en 1900 con el título *La señora de Bovary*, traducida por Tomás de C. Durán y publicada en Barcelona, en dos volúmenes, por la editorial Maucci⁷. Es la primera que presenta el título traducido aunque, como curiosidad, en el resto del texto mantiene las fórmulas francesas *madame* y

⁷ Esta versión está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica y se puede consultar en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054885&page=1>.

monsieur, abreviadas y sin abreviar. No reproduce la totalidad del original, pero sí es más completa que las dos anteriores. La traducción de Durán se muestra altamente dependiente de sus predecesoras, combinando las aportaciones de este traductor con las soluciones de traducción de los anteriores. Este hecho salta a la vista con un simple cotejo: la frase antes comentada de “las gorras de los aldeanos” (véase ejemplo 2), es idéntica a la de Peratoner; el fragmento de *Madama Bovary* con el juego de palabras *sens/sang* (véase ejemplo 4) se reproduce tal cual; o la traducción del pasaje en el que Emma va a hablar con el cura, que no resuelve el juego de palabras del original y mantiene la omisión de contenido, es prácticamente idéntica a la de Peratoner:

(5) – C’est le fils de Boudet, le charpentier ; ses parents sont à leur aise et lui laissent faire ses fantaisies. Pourtant il apprendrait vite, s’il le voulait, car il est plein d’esprit. Et moi quelquefois, par plaisanterie, je l’appelle donc Riboudet (comme la côte que l’on prend pour aller à Maromme), et je dis même : mon Riboudet. Ah ! ah ! Mont-Riboudet ! L’autre jour, j’ai rapporté ce mot-là à Monseigneur, qui en a ri... Il a daigné en rire (Flaubert, 1857 [1972]: 158).

a) —Es el hijo de Boudet, el carpintero: como sus padres se hallan en buena posición, le dejan siempre salirse con la suya. Si quisiera aprendería (sic) pronto, porque es listo. Yo algunas veces por broma le llamo Riboudet! Es gracioso, ¿verdad? (Flaubert, 1875: 92, traducido por Peratoner)

b) —Es el hijo de Boudet el carpintero: como sus padres se hallan en buena posición, le dejan hacer lo que quiere. Si quisiera, aprendería pronto, porque es listo. Yo, algunas veces per broma (sic), le llamo Riboudet. Es gracioso, ¿verdad? (Flaubert, 1900: 168, traducido por Durán).

La traducción de Durán presenta, además, un error un tanto sorprendente, que recogemos a continuación como prueba indiscutible de la influencia ejercida por esta versión de la casa Maucci en traducciones posteriores:

(6) Pour lui épargner de la dépense, sa mère lui envoyait chaque semaine, par le messenger, un morceau de veau cuit au four, avec quoi il déjeunait le matin, quand il était rentré de l’hôpital, tout en battant la semelle contre le mur. Ensuite il fallait courir aux leçons, à l’amphithéâtre, à l’hospice, et revenir chez lui, à travers toutes les rues (Flaubert, 1857 [1972]: 29).

a) Para ahorrarle gastos, su madre le enviaba todas las semanas, por el ordinario, un pedazo de ternera cocido al horno, con lo que almorzaba por las mañanas, cuando volvía del hospital, sacudiendo las hormigas contra la pared (Flaubert, 1900: 15, traducido por Durán).

El ejemplo (1) mostraba como sus predecesores vertieron correctamente “tout en battant la semelle contre le mur” como “golpeando la pared con las suelas de sus botas para quitarse el frío”. Durán, por su parte, introduce un falso sentido con su alusión a las hormigas. Durante el primer tercio del nuevo siglo, todas las traducciones de *Madame Bovary*, sin excepción alguna, reprodujeron la fórmula de Durán e

incluyeron la referencia a estos insectos de variadas formas, como se puede apreciar en la tabla incluida en el Anexo 2.

Estas tres primeras traducciones al español de *Madame Bovary* responden a iniciativas editoriales surgidas en Barcelona y en Madrid, las indiscutidas capitales del libro en español durante el periodo analizado. Es un momento de tránsito entre pequeños establecimientos donde la labor del impresor, librero y editor solía confluir en la misma persona (Martínez Martín, 1991: 38-46 y 2001: 32-35) y una naciente industria editorial, representada por la casa Maucci, que contribuyó a difundir en España numerosos autores extranjeros, aunque en traducciones que, como señala Llanas (2002), no fueron de gran calidad, al estar hechas por traductores poco diestros y muy mal pagados. Impresas en lugares y momentos distintos, las tres versiones se hallan interconectadas por la actitud dependiente de sus traductores ante el texto de Flaubert. Estos fueron más allá de la lógica consulta de la traducción previa y –sin menoscabo de sus logros– mostraron una gran inseguridad ante la tarea de traducción, que queda reflejada en la apropiación de fragmentos o la introducción de sus propios errores. El recorrido editorial de estas tres primeras *Madame Bovary* fue bastante corto; sin embargo, fueron versiones que estuvieron muy presentes durante las primeras décadas de la nueva centuria porque fueron revisitadas por otros sellos y por otros traductores.

2. *Madame Bovary* en la España del primer tercio del siglo XX

La nueva centuria, y en especial el primer tercio del siglo XX, asiste a importantes cambios en el mundo editorial español. Al tiempo de la progresiva industrialización del sector, este se va profesionalizando. Su paulatina modernización, con empresas de mayor alcance, unida a las significativas transformaciones sociales, como la incipiente democratización de la lectura, “contribuyeron a transformar el sector editorial, en un contexto de redefinición del libro y su proyección social, que conformó nuevas relaciones entre editores y autores, editores y libreros, editores y público” (Martínez Martín, 2001: 170). En este nuevo panorama editorial, donde se afianzan las ediciones populares y proliferan los productos culturales dedicados al gran consumo, surgieron nuevas versiones de *Madame Bovary*, que se sucedieron de manera constante hasta los años treinta, y que presentamos por orden cronológico en los siguientes epígrafes.

2.1. (s. d.) *Madame Bovary. Costumbres de provincia*, traducida por Miguel Ángel Orts-Ramos. Barcelona, Alejandro Martínez

El nuevo siglo se estrena con la traducción publicada por la casa barcelonesa Alejandro Martínez, obra de Miguel Ángel Orts-Ramos, traductor representativo de este periodo. Aunque en sus créditos no incluye la fecha de publicación, Palau y Dul-

cet la fecha en 1901⁸. Es la primera traducción al español que mantiene el título del original, tendencia que con el tiempo se afianzará hasta imponerse. Como curiosidad, a lo largo del texto el traductor utiliza como tratamiento para las señoras la fórmula “madama”.

Orts-Ramos realiza una traducción que presenta continuas reducciones de frases y eliminación de palabras. La interpretación del original es a veces muy libre, cayendo en la generalización o en la inexactitud (“il chassait, à coups de mottes de terre, les corbeaux qui s’envolaient” se vierte como “apedreaba á todos los bichos”; “il restait à fumer au coin du feu, en crachant dans les cendres” da lugar a “fumar como una chimenea”). No hay duda de que el traductor se nutre de las versiones de sus antecesores, pues recoge frecuentemente sus mismas soluciones de traducción, errores incluidos. Al menos consultó con toda seguridad el texto de Tomás de C. Durán, pues reproduce su alusión a las hormigas (“sacudiendo previamente las hormigas”). Contrasta este hecho con otras propuestas de traducción que indican un buen conocimiento de la lengua original, como este pasaje que mejora a sus dos inmediatas precededoras, *Madama Bovary* y *La señora de Bovary*, en cuyas notas indicaban que “sang” y “sens” se pronunciaban igual (véase ejemplo 4):

(7) Por fin, Lariviere (sic) iba á marcharse y madama Homais le consultó acerca de su marido. Se le iba espesando la sangre, hasta el punto de dormirse en seguida que comía.

—No es el sentido ⁽¹⁾ lo que le perjudica.

Y sonriéndose este calembur que pasó inadvertido, el doctor salió.

(¹) El doctor juega aquí con las palabras *sens* (sentido) y *sang* (sangre), que en francés se pronuncian casi igual. El calembur resulta intraducible [N. del T.] (Flaubert, 1900: 282, traducido por Orts-Ramos).

2.2. (1903) *Madame Bovary*, traducida por Tomás de M. Graells. Barcelona, Maucci

En 1903, la editorial Maucci saca al mercado otra traducción de esta novela. Cuatro años antes, había puesto a la venta *La señora de Bovary*, traducida por Tomás de C. Durán. La portada de esta nueva versión indica que se trata de la segunda edición, pero se presenta con un nuevo título —*Madame Bovary*— y, además, con el nombre de un nuevo traductor, Tomás de M. Graells, quien había traducido otras obras para este sello. El cotejo de ambos textos deja patente que se trata de la misma traducción, con la misma presentación en dos volúmenes y la misma distribución de las páginas, en las que no se ha cambiado ni una coma. En este caso, se podría especular con una confusión de los editores a la hora de introducir el nombre del traductor, o, por qué no, con una estrategia orientada a presentar este producto como una novedad editorial, hipótesis que quedaría refrendada por el cambio del título. El hecho es que

⁸ *Manual del librero hispano-americano* (1948/1977). Flaubert está en el vol. 5, p. 412.

no estamos ante una nueva traducción, ya que se trata la misma que firmara Tomás de C. Durán en 1900.

2.3. (s. d.) *La señora Bovary. Costumbres de provincias*, traducida por T. de V. Barcelona, Viuda de Luis Tasso

De este periodo es también otra traducción editada en Barcelona, en la casa Viuda de Luis Tasso. Lleva por título *La señora Bovary (Costumbres de provincias)* y su traductor se esconde bajo el criptónimo T. de V.⁹ La edición no está fechada, pero acontecimientos familiares acaecidos en este sello permiten datarla con posterioridad a 1906. En ese año muere Luis Tasso Serra y el establecimiento toma el nombre de su viuda, quien dejó la imprenta a manos del marido de su hija, Alfonso Vilardell (Vélez, 2001: 30). Palau y Dulcet, en concreto, la fecha en 1912¹⁰.

La versión castellana de T. de V. muestra la iniciativa de un nuevo traductor. Aún hoy en día es un texto que se lee bien, en un castellano fluido, sembrado de frecuentes coloquialismos (“Elle l’avait aimé, après tout” da lugar a: “¡Después de todo, la pobre le había amado!”). Su traductor no pudo sustraerse al influjo de las versiones anteriores, de las que toma errores ya referidos (véanse ejemplos 2, 5 y 6), a los que añade otros propios, como este fragmento que Tomás de C. Durán había traducido correctamente:

(8) Madame Bovary remarqua que plusieurs dames n’avaient pas mis leurs gants dans leur verre. (Flaubert, 1857 [1972]: 79).

a) Madame Bovary notó que muchas damas no habían puesto los guantes en sus vasos (Flaubert, 1900: 75, traducido por Durán)

b) La señora Bovary notó que muchas damas no tocaban las copas con sus manos enguantadas (Flaubert, s. d.: 48, traducido por T. de V.).

Un dato singular en esta edición es que incluye, en las páginas finales, los fragmentos de la acusación, defensa y juicio del proceso abierto contra Flaubert tras la publicación de *Madame Bovary*, fragmentos que suelen encontrarse en las páginas finales del original francés. Es la primera edición española, y una de las pocas, que los traduce.

2.4. (s. d.) *Madame Bovary*, traducida por José Pablo Rivas. Madrid, Viuda de Sanz Calleja

También sin datar, pero esta vez en Madrid, la imprenta Viuda de Sanz Calleja publica otra *Madame Bovary*, traducción de José Pablo Rivas. La dramática muerte

⁹ Esta versión está disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-senora-bovary--costumbres-de-provincias>.

¹⁰ *Manual del librero hispano-americano*, vol. 5, p. 412.

de su traductor el 12 de junio de 1919 permite fecharla con anterioridad a ese año¹¹.

García-Sedas (2009: 18-19), en su trabajo sobre Humberto Rivas Panedas, hijo del poeta, dramaturgo y traductor José Pablo Rivas, proporciona algunos datos relevantes sobre este último. Nació en Veracruz (México), en el año 1857, y murió en Madrid, en 1919. Se desconoce en qué fecha se radicó en la capital, pero sus primeros textos publicados en España aparecen en la revista *La Ilustración hispano-americana* a partir de 1890. Rivas, que se dedicó fundamentalmente al teatro, desarrolló una importante labor como traductor para editoriales madrileñas y catalanas. García-Sedas (2009: 20-21) reproduce el artículo de Cansinos Assens “Muere José Pablo Rivas”, del que extractamos los siguientes fragmentos, que nos proporcionan alguna pincelada sobre su quehacer como traductor y permiten datar su traducción en una fecha cercana a su defunción:

Los periódicos dan la noticia de la trágica muerte del escritor mejicano don José Pablo Rivas, decapitado por un ascensor cuando se inclinaba sobre la barandilla de su piso para despedir a un amigo. [...] Conocí yo al finado allá a principios de siglo, cuando andaba a caza de traducciones. Don José Pablo, que tenía pujos de autor teatral y dinero, quería traducir obras del alemán, y como no conocía ese idioma, solicitaba mi colaboración. [...] Se ayudaba con traducciones y recientemente había hecho la de Madame Bovary, bastante airosamente por cierto...

La versión de José Pablo Rivas, sin embargo, presenta los vicios ya comentados en sus predecesoras y, en especial, los de la traducción de Miguel Ángel Orts-Ramos (1901). La comparación de ambas versiones permite hablar directamente de un plagio. Rivas se sirvió de la versión de este último, refrescando la ortografía e introduciendo algunos cambios menores para enmascararlo, dando lugar a una suerte de reescritura. Su versión mantiene las omisiones y errores del texto plagiado. El cotejo de cualquier pasaje de la obra hace evidente esta apropiación, como vemos en este ejemplo:

(9) Il suivait les laboureurs, et chassait, à coups de motte de terre, les corbeaux qui s’envolaient. Il mangeait des mûres le long des fossés, gardait les dindons avec une gaule, fanait à la moisson, courait dans le bois, jouait à la marelle sous le porche de l’église les jours de pluie, et, aux grandes fêtes, suppliait le bedeau de lui laisser sonner les cloches, pour se pendre de tout son corps à la grande corde et se sentir emporter par elle dans sa volée (Flaubert, 1857 [1972]: 27).

a) Se iba detrás de los jornaleros y apedreaba á todos los bichos. Comía moras silvestres, guardaba manadas de pavos, echaba á perder los sembrados, y

¹¹ Palau y Dulcet indica que se publicó “hacia 1920”, con una segunda edición en 1924 (*Manual del librero hispano-americano*, vol. 5, p. 412).

los domingos, con permiso del campanero, tocaba a vuelo las campanas (Flaubert, 1901: 9, traducido por Orts-Ramos).

b) [...] yéndose detrás de los jornaleros y apedreando a todos los bichos. Se atracaba de moras silvestres, guardaba manadas de pavos, hacía estragos en los sembrados y, con permiso del campanero, echaba a vuelo las campanas los domingos (Flaubert, s. d.: 8, traducido por Rivas).

2.5. (s. d.). *La mujer adúltera. Adaptación de la famosa novela de La Señora Bovary. Barcelona, Cooper*

Es igualmente de este periodo una traducción de la que no consta el año de edición ni el nombre del traductor. Lleva por título *La mujer adúltera. Adaptación de la famosa novela de La Señora Bovary*, publicada por la editorial Cooper de Barcelona, en su Colección de Novelas Escogidas¹². La indicación en el propio título de que se trata de una adaptación “de la famosa novela de *La Señora Bovary*” ha dado lugar a cierta confusión debido a las dos traducciones previas de parecido título. Camps (2003: 277-278), por ejemplo, refiriéndose a las traducciones de este periodo, apuntaba la necesidad de un estudio en profundidad “per aclarar si aquesta edició de la casa Maucci coincideix amb la publicata, també sense data, per l’editorial Cooper, sota el títol *La mujer adúltera. Adaptación de la famosa novela de La Señora Bovary*”. Pero no se trata de una adaptación de *La señora de Bovary* (Maucci, 1901, traducida por Tomás de C. Durán), ni de *La señora Bovary* (Viuda de Luis Tasso, traducida por T. de V.). Es, sin duda alguna, una adaptación del texto de Peratoner, al que se le han introducido pequeñas modificaciones, tales como el cambio de algunas palabras, la traducción de los tratamientos (la señora Bovary...), la modernización de la ortografía (desaparición de la tilde en la preposición “a” y, lo más destacable, la supresión de una parte considerable del texto de Peratoner, que ya de por sí contaba con notables omisiones. El resultado es una *Madame Bovary* de frases cortas y estilo telegráfico, que poco tiene que ver con el original, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

(10) Il avait pour correspondant un quincaillier en gros de la rue Ganterie, qui le faisait sortir une fois par mois, le dimanche, après que sa boutique était fermée, l’envoyait se promener sur le port à regarder les bateaux, puis le ramenait au collège dès sept heures, avant le souper. Le soir de chaque jeudi, il écrivait une longue lettre à sa mère, avec de l’encre rouge et trois pains à cacheter ; puis il repassait ses cahiers d’histoire, ou bien lisait un vieux volume d’Anacharsis qui traînait dans l’étude. En promenade, il causait avec le domestique, qui était de la campagne comme lui. À force de s’appliquer, il se maintint toujours vers le milieu de la classe ; une fois même, il gagna un premier accessit d’histoire naturelle. Mais à la fin de sa troisième,

¹² Según consta en el «Anuario financiero y de sociedades anónimas de España» de 1921 (*vid.* https://archive.org/stream/anuariofinancier1921unse/anuariofinancier1921unse_djvu.txt), la editorial Cooper, con domicilio social en Barcelona, se constituyó en 1920 para dedicarse a la edición de libros. Este dato permite datar esta traducción con posterioridad a dicho año.

ses parents le retirèrent du collège pour lui faire étudier la médecine, persuadés qu'il pourrait se pousser seul jusqu'au baccalauréat (Flaubert, 1857 [1972]: 28).

a) Tenía como encargado para cuanto se le ocurriera, á un quinquillero de la calle de la Guantería, que le sacaba una vez al mes, en domingo, despues de haber cerrado su tienda, y le enviaba á pasearse por el puerto á ver los barcos; y despues lo volvía al colegio á las siete, antes de cenar.

La noche de cada jueves escribía una larga carta á su madre, con tinta encarnada; y ponía tres obleas en el sobre.

Despues repasaba sus cuadernos de historia, ó leía un antiquísimo tomo de *Anacarsis* que corría por el colegio.

En el paseo hablaba con el criado que era campesino como él.

A fuerza de aplicarse se mantuvo siempre en el centro de la clase.

Una vez hasta llegó á ganar un primer *accessit* de historia natural.

Pero al fin del tercer año, sus padres lo retiraron del colegio para hacerle estudiar la medicina, persuadidos de que podría lanzarse él solo hasta el bachillerato [sic] (Flaubert, 1875: 11, traducido por Peratoner).

b) Tenía como encargado a un quincallero de la calle de la Guantería, que le sacaba un domingo cada mes y le enviaba a pasearse por el puerto a ver los barcos; volvía al colegio a las siete, antes de cenar.

Cada jueves escribía una larga carta a su madre, con tinta encarnada y ponía tres obleas en el sobre.

En el paseo hablaba con el ayo que era campesino como él.

Al fin del tercer año, sus padres lo retiraron del colegio para hacerle estudiar Medicina (Flaubert, s. d.: 12, adaptación anónima).

2.6. (s. d.). *Madame Bovary*. Madrid, Prensa Moderna

También en Madrid y sin datar, aunque en la catalogación de la Biblioteca Nacional de España figura el año 1920, la editorial Prensa Moderna publica una nueva versión con el título de *Madame Bovary*, en su colección La Novela Famosa. Sánchez Álvarez-Insúa y Santamaría (1997: 37) precisan que este grupo editorial publicaba todo tipo de colecciones, dirigidas a sectores populares, con un número significativo de colecciones eróticas. La edición que nos ocupa no indica el nombre del traductor, algo habitual en las publicaciones de esta casa. La presencia de Flaubert en esta colección y el hecho de que, por vez primera, una edición española de esta obra incluya un breve prefacio, aunque se reduzca a una nota biográfica laudatoria del insigne escritor, suponen el primer atisbo de su consideración como autor consagrado, a los cuarenta años de su muerte.

No nos hallamos ante una nueva traducción de la obra. Se trata de un texto muy cercenado, con omisiones constantes y de cierta envergadura, que, como en casos anteriores, se sirve de traducciones previas. La combinación de fragmentos de distintas versiones para construir con ellos esta versión hace difícil establecer cuál de ellas ha servido de base para la elaboración de esta reescritura.

2.7. (1923) *Madame Bovary*, traducida por Pedro Vances. Madrid, Calpe

En 1923, sale a la venta, en dos volúmenes, una nueva traducción de *Madame Bovary*. En la portada se indica: “La traducción del francés ha sido hecha por Pedro Vances”. Traductor de autores como Mérimée, Rousseau, Balzac, Nodier, Marivaux, Stendhal o Gautier, entre otros, Vances se encuentra entre los más fecundos traductores de obras francesas del primer tercio del siglo XX. Publica esta versión la editorial Calpe, que desarrolló su actividad entre junio de 1918 y diciembre 1925 hasta su fusión con el sello catalán Espasa en 1925, que dio origen a una de las aventuras industriales y editoriales de hondo calado que surgieron en las primeras décadas del pasado siglo. Esta edición se incluyó en la Colección Universal, iniciada en 1919 y dedicada a literatura española y extranjera –una de las primeras colecciones de bolsillo de Europa y antecedente de la Colección Austral–. La continuidad del proyecto editorial en el que se inscribe hizo que, durante mucho tiempo, fuera la versión más conocida de *Madame Bovary*, además de una de las más longevas: su última reimpresión en Austral se produjo en 1986 y no fue sustituida hasta 1993 por la versión de Juan Bravo Castillo.

Ahora bien, la *Madame Bovary* de Vances, como ya indicara el propio Bravo Castillo (1995: 400-404), es un texto con omisiones, poco respetuoso con el estilo del original, y que incurre en frecuentes errores. Se “inspira”, además, en anteriores versiones, como lo atestigua la reproducción de señalados errores, como el de las ya populares hormigas (o estos otros: “un quincaillier en gros de la rue Ganterie” que, al igual que José Pablo Rivas, Vances vierte como “un quincallero al por mayor de la calle de la Gauterie”¹³; o este “ponía en fuga a los cuervos a ladrillazos”, tomado de la versión anónima de Prensa Moderna, “ponía, a ladrillazos, en fuga a los cuervos”). Este saqueo de versiones previas, que no es exclusivo de Vances, nos remite a una práctica traductora bastante asentada en la época y se revela como una constante en las versiones de *Madame Bovary* del primer tercio del siglo XX.

2.8. (s. d.) *Madame Bovary*. Barcelona, Imprenta Sabaté

La décima entrega de la Colección Diana, de la imprenta barcelonesa Sabaté, es una *Madame Bovary* sin datar, sin créditos de traducción, ni nota introductoria. Los diez tomos de esta colección de literatura traducida recogían obras de autores como Dickens, Poe, Dumas, Daudet, Balzac o Tolstoi. Sus volúmenes, de portadas en tricromías con algunas ilustraciones, se publicaban quincenalmente al precio de sesenta céntimos y responden al tipo de producto editorial de bajo precio para difusión entre las nuevas clases lectoras que surgieron en este periodo.

A falta de fuentes que permitan precisar su fecha de publicación, otros indicios nos permiten incluirla en este periodo. Por un lado, es posterior a 1923 debido a que se trata de una reescritura de la traducción de Pedro Vances. La estructura origi-

¹³ Véanse otras traducciones en ejemplo (3).

nal de la obra ha sido modificada: las tres partes subdivididas en capítulos del original francés dan lugar a una obra dividida en catorce capítulos. Las más de quinientas páginas de la *Bovary* de Vances quedan reducidas a ciento ochenta y dos. Desaparecen frases, párrafos y páginas enteras. La labor de su “reescritor” ha consistido en ajustar el texto a las dimensiones de la colección y conseguir, al mismo tiempo, una trama comprensible. Solo se permite una intervención al comienzo de la obra para modificar los primeros párrafos de Vances, en lo que se puede considerar claramente como una maniobra para ocultar esta apropiación.

Por otro lado, contamos con otra referencia que nos permite establecer que es anterior a 1933. El diario madrileño *Luz*, que se publicó entre 1932 y 1934, incluía en su suplemento *La semana de los libros* de la edición del 28 de noviembre de 1933, la oferta de venta del lote completo de la Colección Diana por parte de un establecimiento barcelonés¹⁴.

2.9. (1929) *Madame Bovary*. Madrid, El Imparcial

Entre las traducciones catalogadas por Giné Janer (2011), se encuentra una edición de *Madame Bovary* de 1929, sin créditos de traducción, publicada en Madrid por El Imparcial, en su colección Novelas Populares. Giné Janer compara a esta casa editorial con La España Moderna, creada para publicar los folletines incluidos en la revista homónima, y apunta lo siguiente: “Il en va de même pour la maison d’édition *El Imparcial*, elle aussi crée afin de publier les feuillets insérés dans *El Imparcial*, l’un des journaux les plus importants de l’Espagne dans la seconde moitié du XIXe siècle”. El diario madrileño *El Imparcial* tuvo, de hecho, una larga andadura, que concluyó en 1933. Lamentablemente nuestros intentos para consultar esta edición de *Madame Bovary* han resultado infructuosos al no estar disponible en biblioteca¹⁵. Puesto que no se indica el nombre del traductor y teniendo en cuenta su extensión

¹⁴ Este número de *Luz* está disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y se puede consultar en el siguiente enlace: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003564153-&search=&lang=es>. Otro indicio, menos fiable, que permite ubicar esta edición en el periodo analizado se halla en el ejemplar que hemos utilizado para llevar a cabo este análisis. Al no encontrar la *Madame Bovary* de la Colección Diana en ninguna biblioteca española, conseguimos un ejemplar en el mercado de libro antiguo, en cuya portada uno de sus primeros propietarios escribió su nombre y la fecha de febrero de 1928.

¹⁵ Esta edición estaba recogida en el catálogo WorldCat (*vid.* https://www.worldcat.org/title/madame-bovary-novela/oclc/431608220&referer=brief_results), consultado en agosto de 2017, que indicaba la existencia de un ejemplar en una única biblioteca, la Biblioteca Nacional de España. Al no encontrarla en el catálogo de esta última, realizamos una consulta que obtuvo la siguiente respuesta: “La obra que busca estuvo entre nuestros fondos pero se detectó su falta en el recuento de fondos de agosto de 1987. Por eso no aparece en nuestro catálogo al público. Tampoco debería aparecer en Worldcat. Remitimos nota a los responsables del catálogo para que subsanen el problema” (correo electrónico del 19 de septiembre de 2017).

–treinta y una páginas–, se podría especular con una reescritura abreviada de alguna de las traducciones previas.

Estas fueron las ediciones en español de *Madame Bovary* que se publicaron en la Península antes de la Guerra Civil. En ningún caso podemos hablar de una traducción completa de la obra. Tampoco podemos hablar de censura porque, como sucedía con las tres versiones del XIX, los episodios contrarios a la moral católica no se suprimen, todo lo más, se resumen. El análisis llevado a cabo muestra un complejo panorama con unas pocas iniciativas de traducción, marcadas por las versiones decimonónicas, que conviven con adaptaciones, plagios y reescrituras. Las auténticas traducciones son escasas y poco fidedignas. Como consecuencia, las primeras versiones de *Madame Bovary* al español están pobladas de omisiones, errores, incluso disparates, que todas reproducen. A ello se suman prácticas editoriales consistentes en presentar reescrituras a partir de versiones previas, estilísticamente remozadas, a las que se imprime el estilo y el tono de sus autores o los requisitos de los editores. Muchas de ellas ocultan algo evidente: no se trata de traducciones propiamente dichas, algunos de sus “traductores” no han pasado por el original francés. Otros muestran un insuficiente conocimiento del idioma que les impide superar los retos que plantea esta obra. Estas prácticas se combinan a veces con maniobras de despiste, basadas en el pillaje de fragmentos procedentes de varias versiones –o de una única–, reproduciendo con toda naturalidad sus mismos fallos, sus mismos descuidos, sus mismas lagunas. La obra de Flaubert circuló, pues, mayoritariamente en colecciones populares de bajo precio y escasa calidad. Para estos proyectos, el sector editorial de la época recurrió a lo que Gargatagli (2011) denomina “una suerte de proletariado del traslado, del resumen o de la copia que suministraba materiales para una industria editorial cuya principal meta eran las ganancias”.

3. Las primeras traducciones latinoamericanas de *Madame Bovary*

La industria editorial española inició su expansión al otro lado del Atlántico en el siglo XIX y, enfrentándose a la competencia francesa, logró liderar el mercado del libro en castellano en las primeras décadas del XX (Martínez Rus, 2000)¹⁶. La creciente presencia editorial de las casas españolas convivió con la incipiente industria editorial del Nuevo Continente. En Argentina, por ejemplo, el comercio de libros producidos en Barcelona y Madrid comenzó a ser regular en la década de 1850, aunque con grandes dificultades, tal y como apunta Sorá (2011: 132), y con unos destinatarios concretos: “El reducido círculo de la elite letrada se apropiaba de estos productos en un espacio librero de cierta diferenciación”.

¹⁶ Para una visión más ecuánime de esta “conquista de los mercados americanos”, con sus luces y sus sombras, véase el documentado estudio de Gargatagli (2017).

La producción de los sellos españoles llegaba a este mercado bien a través de líneas de distribución, bien mediante su progresiva implantación en la zona. Las primeras traducciones de *Madame Bovary* circularon de manera temprana por alguna de estas vías. Así, la imprenta de José Miret, que publicara la *¡¡Adúltera!!* de Peratoner en 1875, indicaba en su contraportada el nombre y la dirección de sus corresponsales en la isla de Cuba, en México y en Buenos Aires. Maucci, por ejemplo, al igual que otros sellos de la época, gozó de gran prosperidad gracias a su expansión por el mercado hispanoamericano. Dalla Corte y Espósito (2010: 268), en referencia a esta casa barcelonesa, señalan que su editor, Emanuele Maucci, se desplazó a América, donde abrió una librería en Buenos Aires y otra en México que dejó en manos de parientes, “las cuales fueron verdaderas cabeceras para colocar en el continente casi un tercio del millón de ejemplares de libros baratos y de ínfima calidad que salían anualmente de sus talleres de la calle Mallorca de Barcelona durante los primeros años del siglo XX”. Maucci también actuó como distribuidor para otros editores: la *Madame Bovary* del sello barcelonés Alejandro Martínez remite en su portada a la sede en Buenos Aires de Clerici, Maucci y Restelli.

Paulatinamente, fueron surgiendo iniciativas editoriales latinoamericanas que también se lanzaron a la publicación de traducciones. En lo que respecta a *Madame Bovary*, las tres únicas versiones de la época que hemos podido documentar se publicaron en Uruguay, Argentina y Chile¹⁷ y se trata de ediciones elaboradas a partir de traducciones españolas. Como indica Falcón (2017: 263), la reutilización de traducciones españolas para abaratar costos no era una novedad en la edición argentina “y las grandes colecciones de literatura traducida publicadas por editoriales nacionales de la primera mitad del siglo XX nutrieron sus catálogos con traducciones de origen español, que por añadidura rotaban de una colección argentina a otra”.

3.1. (1919) *Madame Bovary*, traducida por G. de B. Montevideo, Claudio García Editor

La primera versión al español publicada en suelo americano de la que tenemos constancia está fechada en 1919, en Montevideo, y fue editada por Claudio García en su sello La Bolsa de los Libros. En la portada se indica: “Versión castellana de G. de B.”. Zubillaga (1999), quien ha ahondado en la figura y la trayectoria de Claudio García –inmigrante gallego llegado a Montevideo en 1894 que inició su etapa de editor en 1914–, destaca la intensa labor de difusión de autores uruguayos y extranjeros que llevó a cabo a través del sello editorial La Bolsa de los Libros, “en ejemplares que se vendían a 40 centésimos” (1999: 143). Sobre sus prácticas como editor, esta cita de Speroni Vener (1989: 10) resulta bastante ilustrativa:

¹⁷ La existencia de la traducción uruguaya y de la chilena no era conocida hasta la fecha, ya que no se encuentran recogidas en ninguno de los repertorios existentes.

Cuando faltaba un libro, y se trataba de difundir la obra – publicada o inédita de un autor– había que darlo a luz, sin tener en mayor cuantía sus intereses materiales o los de terceros. En su laico apostolado de sembrar la cultura, no habían barreras. Los derechos de autor no fueron óbice para este empeño; no contaba el lucro en sus propósitos editoriales, y libros que se vendían a pocos centésimos no redituaban ganancias al autor ni al editor, y es así que entre las centenas de ediciones de "La Bolsa de los Libros" hay algunos títulos impresos sin autorización de su autor o de sus causahabientes, y este hecho, paradójicamente, lejos de ir en detrimento de la ética del editor constituye por las circunstancias en que se dieron a la imprenta, un elogio a su labor editorial.

Claudio García responde a la figura del editor moderno que surge en esos primeros años de la nueva centuria, que asume la publicación de libros baratos no solo como una iniciativa comercial, sino también cultural. Las prácticas editoras que describe Speroni Vener coinciden con procedimientos similares ya descritos en otras reescrituras del mismo periodo en la Península. Esta primera *Madame Bovary* americana, bajo el criptónimo G. de B., oculta una de esas apropiaciones, tan frecuentes en la época. El análisis del texto uruguayo deja patente que nos hallamos ante un plagio que reproduce casi en su totalidad la traducción de Tomás de C. Durán publicada por Maucci en 1900 y 1903 –con sus infatigables hormigas, ahora al otro lado del Atlántico–. Se han añadido algunas pinceladas tomadas de otras versiones (p.e. "La señora Bovary notó que muchas damas no tocaban las copas con sus manos enguantadas", procedente de la versión de T. de V. publicada por la casa barcelonesa de la Viuda de Luis Tasso). Sin prólogo o nota introductoria, los lectores uruguayos accedieron directamente a un texto actualizado, que refresca la ortografía, la sintaxis, los tratamientos y el léxico, manteniéndose en la variedad del español peninsular.

3.2. (1924) *Madame Bovary*. Buenos Aires, Joyas Literarias

La siguiente traducción surgida en suelo americano fue publicada en Buenos Aires en 1924 por la empresa editora Joyas Literarias, uno de los sellos que surgen en los años veinte en la estela del exitoso modelo de la Biblioteca de La Nación (Willson, 2008). Joyas Literarias, con colecciones de bajo precio y pequeño formato de literatura extranjera en traducción, editó desde 1922 "una novela por semana, de 120 páginas, a 20 centavos; la mayoría eran traducciones" (Cámpora, 2017: 337).

Esta *Madame Bovary* se presenta sin créditos de traducción y su análisis deja patente que se trata de una apropiación de la versión de José Pablo Rivas, publicada en torno a 1919 por Viuda de Sanz Calleja¹⁸, deudora a su vez de la versión de Orts-

¹⁸ No se trata, tal y como aventura Cámpora (2011), de una traducción de Bruguera, sino de la perteneciente al sello barcelonés Alejandro Martínez. Existe, en efecto, una *Madame Bovary* de la casa Bru-

Ramos. El texto de partida se refresca y se reestructura en treinta y cinco capítulos. Cualquier pasaje sirve de muestra de esta suerte de reescritura, que no ha pasado por la consulta del original francés, como lo evidencia la reproducción capítulo tras capítulo de los mismos errores y despistes presentes en el texto plagiado. A guisa de ejemplo, este fragmento con el apellido del padre de Emma mal escrito:

(11) Au lieu de revenir aux Bertaux trois jours après, comme il l'avait promis, c'est le lendemain même qu'il y retourna, puis deux fois la semaine régulièrement, sans compter les visites inattendues qu'il faisait de temps à autre, comme par mégarde. Tout, du reste, alla bien ; la guérison s'établit selon les règles, et quand, au bout de quarante-six jours, on vit le père Rouault qui s'essayait à marcher seul dans sa *measure*, on commença à considérer M. Bovary comme un homme de grande capacité. (Flaubert, 1857 [1972]: 38-39)

a) Al siguiente día volvía a los Bertaux, donde no se le esperaba sino tres días después, como había dicho, y después hizo dos visitas por semana, sin contar las *casuales*, como él afirmaba. La cosa anduvo bien. La curación adelantó como una seda, y cuando a los cuarenta y seis días vióse que Mr. Roualt hacía pinitos, se consideró a Mr. Bovary como un médico de gran meollo (Flaubert, s. d.: 12, traducido por Rivas).

b) Al siguiente día volvía a los Bertaux, donde no le esperaban sino tres días después, como había dicho, y después hizo dos visitas por semana, sin contar las visitas «casuales», como él las llamaba. La cosa anduvo bien. La curación marchó como una seda, y cuando a los cuarenta y seis días se vió que M. Roualt hacía pinitos, se tuvo a M. Bovary por un médico de gran talento (Flaubert, 1924: 13, traducción anónima).

Joyas Literarias publicó una segunda edición de esta *Madame Bovary* en 1929, con algunas modificaciones menores con respecto a la anterior (p.e. “su madre le enviaba todas las semanas, con el ordinario, un gran trozo de ternera...”, pasaba a “su madre le enviaba todas las semanas con el comisionista un gran trozo de ternera...”). Apunta Cámpora (2011) que esta traducción de Joyas Literarias luego fue retomada por otras editoriales argentinas como Calomino (La Plata, 1944) y Renovación (Buenos Aires, s. d.), a las que habría que sumar la Sociedad Editora Latino-Americana (Buenos Aires, 1946).

Como en el caso de la reescritura uruguaya anteriormente referida, el texto argentino mantiene la variedad española peninsular. Es fluido y más natural para el lector que la versión primigenia, a la que supera en muchos pasajes desde el punto de vista estilístico.

guera, publicada en su serie Joyas literarias, pero es una traducción posterior, de 1967, obra de Julio C. Acerete.

3.3. (1935) *Madame Bovary*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla

A diferencia de los dos sellos latinoamericanos antes mencionados, Ediciones Ercilla, editorial fundada en 1933 en Santiago de Chile, gozó de un largo recorrido empresarial durante el pasado siglo. Surgió en la época de oro de la industria editorial y del libro en Chile, entre 1930 y 1950, tras el enorme impacto económico y político que la Gran Depresión de 1929 tuvo en el país “que hizo difícil obtener las divisas necesarias para importar libros desde el mercado externo y que estimuló por ende la producción nacional” (Subercaseaux, 2008: 222). Apunta Lago (1934: 143) que las importaciones cesaron en 1931, ocasionando el arranque de la industria chilena:

Todos sabemos cómo empezó esta industria chilena: pequeños capitales invertidos en imprentas y librerías empezaron a producir obras traducidas de todos los idiomas. Así es como los catálogos de las editoriales chilenas pudieron compararse desde el primer momento a los de las grandes casas editoras del mundo [...]. La facilidad para editar obras, tomándolas libremente de los pocos ejemplares que llegaban al país, sin autorización especial alguna de los autores, permitió producir un libro barato, variado y profuso que satisfizo con largueza al público.

En este contexto surge la *Madame Bovary* editada por Ercilla en 1935. Sin alusión a su traductor, ni prefacio o nota introductoria, esta edición reproduce la publicada en Buenos Aires en 1924 por la casa editora Joyas Literarias que, como ya se ha mencionado, era a su vez una apropiación de la versión de José Pablo Rivas (Viuda de Sanz Calleja, Barcelona, 1919). Su análisis muestra, sin embargo, un trabajo de edición previo que se manifiesta en pequeñas intervenciones de tipo estilístico o la corrección de ciertas incongruencias, como las que se muestran en el siguiente fragmento:

(12) Le nouveau, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot : Charbovari. Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en crescendo, avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on trépignait, on répétait : Charbovari ! Charbovari !), puis qui roula en notes isolées, se calmant à grand'peine, et parfois qui reprenait tout à coup sur la ligne d'un banc où saillissait encore ça et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé.

Cependant, sous la pluie des pensums, l'ordre peu à peu se rétablit dans la classe, et le professeur, parvenu à saisir le nom de Charles Bovary, se l'étant fait dicter, épeler et relire, commanda tout de suite au pauvre diable d'aller s'asseoir sur le banc de paresse, au pied de la chaire (Flaubert, 1857 [1972]: 23).

a) El muchacho, adoptando una resolución desesperada, abrió desmesuradamente la boca, y gritó, como si llamara a alguien:
–“Charbovary”.

Prodújose entonces un estruendo infernal, un ensordecedor concierto de aullidos, ladridos y gritos de ¡"Carbovary"! ¡"Carbovary"!, que fué extinguiéndose poco a poco, gracias a los pescozones que repartió el maestro. Este, al lograr saber, al cabo, el nombre y el apellido de su nuevo discípulo, le ordenó que otra vez se sentara, pero junto a la mesa, en el banco de los holgazanes. (Flaubert, 1924: 6, traducción anónima)

b) El muchacho, adoptando una resolución desesperada, abrió desmesuradamente la boca, y gritó, como si llamara a alguien:
–*Charbovary*.

Se produjo entonces un estruendo infernal, un ensordecedor concierto de aullidos, ladridos y gritos de *Charbovary! Charbovary!*, que fué extinguiéndose poco a poco, gracias a los pescozones que repartió el maestro. Este, al lograr saber, al cabo, el nombre y el apellido de su nuevo discípulo, le ordenó que otra vez se sentara, pero junto a la mesa, en el banco de los holgazanes (Flaubert, 1935: 6, traducción anónima).

Conviene señalar que esta labor anónima de edición se ha llevado a cabo directamente sobre la versión de Joyas Literarias, sin que se aprecie un cotejo con el original francés que hubiera permitido librar al texto chileno de erratas, errores u omisiones presentes en el argentino.

Las prácticas editoras que aplicaron estos sellos americanos son, pues, similares y responden a una misma política de difusión de traducciones condicionada por la escasez de recursos. Los casos que nos ocupan suponen la apropiación de versiones previas, que se remozan y reescriben silenciando y camuflando su origen. Más que prácticas de traducción propiamente dicha, son evidencias de adaptación de traducciones, una práctica, por lo demás, bastante extendida en el sector editorial durante el periodo analizado. Los agentes encargados de estas nuevas ediciones realizaron sobre todo una meritoria labor de corrección estilística que mejoró los textos desde el punto de vista formal. No pasaron, sin embargo, por el original francés y, por esta razón, estas tres *Madame Bovary* latinoamericanas de principios de siglo, al igual que las homónimas españolas que las inspiraron, no son versiones completas y fidedignas.

4. Conclusiones

El estudio de las primeras traducciones al español de *Madame Bovary* aquí presentado se ha llevado a cabo atendiendo a diferentes parámetros. Por un lado, era necesario catalogar las ediciones en español de esta obra y establecer una cronología aproximada de su publicación. Hemos intentado colmar esta laguna trazando un panorama de las versiones anteriores a la guerra civil española, a uno y otro lado del Atlántico, mediante una intrincada búsqueda en bibliotecas, hemerotecas o librerías anticuarias, con el fin de hacernos con los textos y establecer un repertorio completo (reproducido en el anexo final). Este nuevo repertorio incluye dos ediciones americanas de *Madame Bovary*, una uruguaya y otra chilena, desconocidas hasta la fecha.

Establecer una cronología también se ha revelado como una labor compleja, dado que en siete de las quince ediciones encontradas no figura fecha alguna de edición. Hemos recurrido a diverso material (bibliográfico, biográfico, periodístico...) para suplir este vacío y poder establecer el momento aproximado de publicación de estas obras.

Por otro lado, era preciso también un análisis de todas estas traducciones que arrojará luz sobre dos aspectos relevantes que explican el tipo de versiones de *Madame Bovary* que circuló durante más de medio siglo entre los lectores españoles y americanos: el primero, qué relación guardaron con el original francés y con las otras traducciones existentes y, el segundo, cuál fue su calidad en términos traductológicos. Esta labor ha sido posible con catorce de las ediciones repertoriadas ante la imposibilidad de acceder a la publicada en 1929 por El Imparcial. El análisis muestra que el número real de traducciones fue reducido: seis en total. Ninguna de ellas reproduce el original íntegramente y todas presentan frecuentes errores, junto con un alto grado de interdependencia. El resto de las ediciones son adaptaciones, plagios o reescrituras a partir de esas versiones previas. Omisiones, gazapos o clamorosos errores no fueron obstáculo para que traductores y editores las plagiaran o reimprimieran en repetidas ocasiones. Esta realidad no se puede disociar del momento editorial en el que se produce: un periodo de eclosión del sector, con un aumento paulatino del número de lectores y de la demanda de libros a precios asequibles, donde surgen nuevas estrategias editoriales, entre las que destacan las colecciones de literatura traducida, frecuentemente en colecciones populares de bajo precio y escasa calidad. Diferentes agentes, anónimos u ocultos tras algún criptónimo, formaron parte de este engranaje editorial reescribiendo, adaptando a formatos reducidos o rejuveneciendo estilísticamente versiones anteriores.

En el caso de Latinoamérica, la publicación de las primeras traducciones de *Madame Bovary* tampoco escapó a estas prácticas. Las tres únicas ediciones de este periodo que hemos podido documentar son traducciones españolas remozadas, en ediciones económicas de muy baja calidad material destinadas a la creciente demanda de los lectores del continente. Se podría hablar, por tanto, de un cierto paralelismo entre estas primeras *Madame Bovary* americanas y las que circularon en la Península durante los comienzos del siglo XX. Todas ellas conformaron, no obstante, el primer canon de este clásico en el mundo hispánico, ocuparon un lugar en la cadena de su transmisión cultural, contribuyeron a su conocimiento y difusión, e influyeron ciertamente en las traducciones que circularon durante buena parte del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADIEU, Jean-Baptiste (2008): «La mise à l'Index de *Madame Bovary*, le 20 juin 1864». *Revue Flaubert*, 8. Consulta en línea: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/-amadieu.php#_edn3; 15/01/2018.
- BOTREL, Jean-François (2003): «La libertad de imprenta, entre la ley y las prácticas», in V. Infantes, F. López y J.-F. Botrel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 523-530.
- BRAVO CASTILLO, Juan (1995): «*Madame Bovary* et ses versions à l'espagnol», in F. Lafarga, A. Ribas y M. Tricás (eds.), *La traducción. Metodología, Historia, Literatura. Ámbito hispanofrancés*. Barcelona, P.P.U., 398-399.
- CÁMPORA, Magdalena (2011): «La bêtise, un privilège français ?». *Revue Flaubert*, 6. Consulta en línea: <http://flaubert.revues.org/1651>; 20/01/2018.
- CÁMPORA, Magdalena (2017): «Una tradición para el lector argentino. Ediciones populares de clásicos franceses, décadas del treinta y del cuarenta». *El taco en la brea*, 4 (5), 322-344.
- CAMPS, Assumpta (2003): «Per una història de la traducció de la narrativa del segle XIX en el món hispànic», in *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*. Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. I, 277-284.
- COTONER CERDÓ, Luisa (2009): «Peratoner y Almirall, Amancio», in F. Lafarga y L. Pegenante (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid, Gredos, 882-884.
- COTONER CERDÓ, Luisa (2016): «Amancio Peratoner i Almirall, un traductor sicalíptico», in F. Lafarga y L. Pegenante (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*. Kassel, Reichenberger, 415-430.
- DALLA CORTE, Gabriela y Fabio ESPÓSITO (2010): «Mercado del libro y empresas editoriales entre el Centenario de las Independencias y la Guerra Civil española: la editorial Sudamericana». *Revista complutense de historia de América*, 36, 257-289.
- FALCÓN, Alejandrina (2017): «Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978)». *El taco en la brea*, 4 (5), 257-272.
- FERNÁNDEZ, Pura (2005): «Los “soldados” de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo XIX», in J.-M. Desvois (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Burdeos, Université Michel de Montaigne, 125-136.
- FLAUBERT, Gustave (1972): *Madame Bovary*. París, Gallimard.
- FONDEBRIDER, Jorge (2014): «Las versiones de *Madame Bovary*», in G. Flaubert. *Madame Bovary*. Traducción de Jorge Fondebrider. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 491-501.
- GARCÍA-SEDAS, Pilar (2009): *Humberto Rivas Panedas. El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*. Sevilla, Editorial Renacimiento.

- GARGATAGLI, Marietta (2011): «La Junta para Ampliación de Estudios y la traducción (III)». *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, 17 de octubre. Consulta en línea: https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/octubre_11/17102011.htm; 10/01/2018.
- GARGATAGLI, Anna (2017): «El fin de *la edad de oro*: traducción y melancolía». *El taco en la brea*, 4 (5), 305-321.
- GINÉ JANER, Marta (2011): «Les traductions de Flaubert en Espagne : esquisse d'un tableau». *Revue Flaubert*, 6. Consulta en línea: <http://flaubert.revues.org/1654>; 10/04/2018.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José (2017): «Traducción y estrategia editorial: las últimas versiones españolas y argentinas de *Madame Bovary*», in J.J. Zaro Vera y S. Peña (eds.). *De Homero a Pavese: Hacia un canon iberoamericano de clásicos universales*. Kassel, Reichenberger, 317-339.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José (2018): «Traducciones americanas y españolas de *Madame Bovary* (1939-1975)», in S. Peña y J.J. Zaro Vera (eds.). *Traducir a los clásicos: entornos y transformaciones*. Granada, Comares, 57-78.
- LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (2004): *Historia de la traducción en España*. Salamanca, Ambos mundos.
- LAGO, Tomás (1934): «Los derechos de autor y el porvenir del libro chileno». *Anales Universidad de Chile*, 14, 142-166.
- LEFEVERE, André (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres y Nueva York, Routledge.
- LLANAS, Manuel (2002): «Notes sobre l'editorial Maucci i les seves traduccions». *Quaderns. Revista de traducció*, 8, 11-16.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (1991): *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. [dir.] (2001): *Historia de la edición en la España contemporánea (1836-1936)*. Madrid, Marcial Pons.
- MARTÍNEZ RUS, Ana (2000): «La proyección editorial en los mercados americanos (1901-1936)». *Pliegos de Bibliofilia*, 12, 31-53.
- PALACIOS BERNAL, Concepción (2015): «Las traducciones de Gautier, Flaubert y Zola y la imagen de la mujer en la obra de Amancio Peratoner», in F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.). *Creación y traducción en la España del siglo XIX*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 323-337.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1948/1977): *Manual del librero hispano-americano*. Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 28 vol.
- PYM, Anthony (1998): *Method in Translation History*. Manchester, St Jerome Publishing.
- RUIZ FERNÁNDEZ, Patricia (2012): «Una lectura erótica de los tratados divulgativos de Amancio Peratoner». *AnMal Electrónica*, 32, 517-548. Consulta en línea: <http://www.anmal.uma.es/numero32/Peratoner.htm>; 21/01/2018.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto y María Carmen SANTAMARÍA (1997): *La novela mundial*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- SPERONI VENER, Julio (1989): «Las ediciones furtivas de Claudio García». *Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo], 26 de diciembre, 9-13.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2008): «Editoriales y círculos intelectuales en Chile, 1930-1950». *Revista chilena de literatura*, 72, 221-233.
- TOURY, Gideon (2004): *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*. Traducción de R. Rabadán y R. Merino. Madrid, Cátedra.
- VARGAS LLOSA, Mario (1975): *La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary)*. Madrid, Taurus.
- VARELA MERINO, Elena (2009): *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol I.
- VÉLEZ, Pilar (2001): *L'exaltació del llibre al vuitcents: art, indústria i consum a Barcelona*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- WILLSON, Patricia (2008). «El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX en la Argentina». *TRANS. Revista de Traductología*, 12, 29-42.
- ZUBILLAGA, Carlos (1999): «Libreros y editores gallegos en Montevideo». *Revista Madrigal*, 2, 139-145.

ANEXO I

Traducciones de *Madame Bovary* al español entre 1875 y 1935 por orden cronológico:

- ¡¡*Adúltera!* (*Madame Bovary*) *Novela filosófico-fisiológica*, traducción de Amancio Peratoner. Barcelona, José Miret, 1875, 225 p.
- Madama Bovary. Costumbres de provincia*, Madrid, Imprenta Popular, s. d., 263 p.
- La señora de Bovary*, traducción de Tomás de C. Durán. Barcelona, Maucci, 1900, 2 volúmenes, 552 p.
- Madame Bovary. Costumbres de provincia*, traducción de Miguel Ángel Orts-Ramos. Barcelona, Alejandro Martínez, s. d., 304 p.
- Madame Bovary*, trad. de Tomás de M. Graells, Barcelona, Maucci. 1903, 2 volúmenes. 223 p. y 218 p.
- La señora Bovary: Costumbres provincianas*, traducción de T. de V. Barcelona, Viuda de Luis Tasso, s. d., 384 p.
- Madame Bovary*, traducción de José Pablo Rivas. Madrid, Viuda de Sanz Calleja, s. d., 190 p.
- Madame Bovary*, traducción de G. de B., Montevideo, Claudio García Editor (colección La Bolsa de los Libros), 1919, 379 p.
- Madame Bovary*, Madrid, Prensa Moderna (colección La novela famosa, nº 9), s. d., 192 p.

La mujer adúltera. Adaptación de la famosa novela de La Señora Bovary, Barcelona, Cooper (Colección de Novelas Escogidas), s. d., 270 p.

Madame Bovary, traducción de Pedro Vances, Madrid, Calpe (Colección Universal), 1923, 2 volúmenes, 349 p. y 183 p.

Madame Bovary, Buenos Aires, Joyas Literarias, 1924, 203 p.

Madame Bovary, Barcelona, Imprenta Sabaté, (colección Diana, nº 10), s. d., 182 p.

Madame Bovary, Madrid, El Imparcial (colección Novelas Populares, nº 12), 1929, 31 p.

Madame Bovary, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla (colección Biblioteca Selecta, nº 21), 1935, 254 p.

ANEXO 2

Fragmento del primer capítulo de *Madame Bovary* en las traducciones analizadas

Gustave Flaubert, <i>Madame Bovary</i> (1857 [1972]: 29)	Pour lui épargner de la dépense, sa mère lui envoyait chaque semaine, par le messenger, un morceau de veau cuit au four, avec quoi il déjeunait le matin, quand il était rentré de l'hôpital, tout en battant la semelle contre le mur.
¡¡Adúltera!! Trad. por Peratoner (1875, 12)	Para evitarle gastos su madre le enviaba cada semana, por medio del ordinario, un trozo de vaca asado al horno, con lo cual él se desayunaba al volver del hospital, golpeando la pared con las suelas de sus botas para quitarse el frío.
<i>Madama Bovary</i> (s. d., 13)	Para evitarle gastos, su madre le enviaba cada semana, por medio del ordinario, un trozo de vaca asado al horno, con el cual se desayunaba al volver del hospital, golpeando la pared con las suelas de sus botas para quitarse el frío.
<i>La señora de Bovary</i> Trad. por Durán (1900, 15)	Para ahorrarle gastos, su madre le enviaba todas las semanas, por el ordinario, un pedazo de ternera cocido al horno, con lo que almorzaba por las mañanas, cuando volvía del hospital, sacudiendo las hormigas contra la pared.
<i>Madame Bovary</i> Trad. por Orts-Ramos (1901, 11)	Para ahorrarle gastos, su madre le enviaba con el ordinario semanalmente un gran trozo de ternera al horno, del cual almorzaba de vuelta del hospital, sacudiendo previamente las hormigas.
<i>Madame Bovary</i> Trad. por Graells (1903, 15)	Para ahorrarle gastos, su madre le enviaba todas las semanas, por el ordinario, un pedazo de ternera cocido al horno, con lo que almorzaba por las mañanas, cuando volvía del hospital, sacudiendo las hormigas contra la pared.
<i>La señora Bovary</i> Trad. por T. de V. (s. d., 13)	Para mayor economía, su madre enviábale todas las semanas, por el ordinario, un trozo de ternera asada que servíale para almorzar todas las mañanas al volver del Hospital, teniendo

	muchas veces que limpiarlo de hormigas.
<i>Madame Bovary</i> Trad. por Rivas (s. d., 9)	Para que no gastase tanto, su madre le enviaba todas las semanas, con el ordinario, un gran trozo de ternera al horno, y éste era su almuerzo cuando volvía del hospital, después de haber sacudido cuidadosamente las hormigas.
<i>Madame Bovary</i> Trad. por G. de B. (1919, 13)	Para ahorrarle gastos, su madre le enviaba todas las semanas, por el ordinario, un pedazo de ternera cocida al horno, con lo que almorzaba por las mañanas, cuando volvía del hospital, sacudiendo las hormigas contra la pared.
<i>Madame Bovary</i> Madrid, Prensa Moderna (s. d., 14)	Para que no gastara mucho, su madre le mandaba todas las semanas, por mediación del cosario, un trozo de carne de vaca, que le servía de almuerzo al volver del hospital, y la cual tenía que sacudirla antes contra la pared para verla libre de las hormigas.
<i>La mujer adúltera</i> (s. d., 12)	Para evitarle gastos su madre le enviaba cada semana, por medio del ordinario, un trozo de vaca asado al horno, con lo cual Carlos se desayunaba al volver del hospital.
<i>Madame Bovary</i> Trad. por Vances (1923, 17)	Su madre, para ahorrarle gastos, le enviaba semanalmente, por medio del cosario, un pedazo de carne de vaca, que servíale de almuerzo a su vuelta del hospital, no sin antes sacudirla contra la pared, para que desapareciesen las hormigas.
<i>Madame Bovary</i> Buenos Aires, Joyas Literarias (1924, 9)	Para que no gastase tanto, su madre le enviaba todas las semanas, con el ordinario, un gran trozo de ternera al horno, y éste era su almuerzo cuando volvía del hospital, después de haber sacudido cuidadosamente las hormigas.
<i>Madame Bovary</i> Barcelona, Imp. Sabaté (s. d., 10)	Su madre, para ahorrarle gastos, le enviaba semanalmente, por medio del cosario, un pedazo de carne de vaca, que servíale de almuerzo a su vuelta del hospital, no sin antes sacudirla contra la pared, para que desapareciesen las hormigas.
<i>Madame Bovary</i> Santiago de Chile, Ercilla (1935, 10)	Para que no gastase tanto, su madre le enviaba todas las semanas, con el ordinario, un gran trozo de ternera al horno, y éste era su almuerzo cuando volvía del hospital, después de haber sacudido cuidadosamente las hormigas.

El testimonio del escritor Joseph Kessel sobre la insurrección de Cataluña en octubre de 1934

Juan HERRERO CECILIA

Universidad de Castilla-La Mancha

juan.herrero.cecilia@gmail.com

Resumen

Joseph Kessel escribió varios testimonios sobre la insurrección de Cataluña en 1934. Analizamos primero los artículos del periódico *Le Matin* donde informó sobre lo que ocurría en Barcelona. Comentamos luego el reportaje *Orage sur Barcelone* publicado en *Marianne*, donde amplía lo expuesto en *Le Matin*. Analizamos también *Une balle perdue* (1935), novela centrada en la evolución ideológica de Alejandro. A través de este personaje, Kessel explica el comportamiento de ciertos jóvenes que, ante el fracaso del «Estado catalán», decidieron manifestar su rebeldía con honor haciéndose *francotiradores* para disparar hasta morir, desde los tejados de Barcelona, contra los soldados del ejército español.

Palabras clave: Joseph Kessel. La insurrección de Cataluña en 1934. El general Batet. *Une balle perdue*. Novela de aprendizaje.

Abstract

Joseph Kessel wrote several testimonies on the Catalan uprising of 1934. We first analyse the articles on the journal *Le Matin* in which he tells about what was happening in Barcelona. We then comment on Kessels' reportage *Orage sur Barcelone* published in *Marianne*, where he enlarges what he had exposed in *Le Matin*. We also analyse *Une balle perdue* (1935), a novel dealing with the ideological growth of a man named Alejandro. Through this character, Kessel explains the behaviour of several young men who, facing the defeat of the «Catalan state», decided to honourably show their insurrection by becoming snipers in order to end up their lives shooting the Spanish soldiers from the roofs of Barcelona.

Key words: The Catalan uprising, 1934. General Batet. *Une balle perdue*. Initiation novel.

Résumé

Joseph Kessel a écrit plusieurs témoignages sur l'insurrection de la Catalogne en 1934. Nous analysons ici les articles publiés dans *Le Matin*, où il a relaté ce qui se passait

* Artículo recibido el 13/11/2017, evaluado el 21/02/2018, aceptado el 1/03/2018.

alors à Barcelone. Nous commentons ensuite le reportage *Orage sur Barcelone* publié dans l'hebdomadaire *Marianne*. Nous analysons par ailleurs *Une balle perdue* (1935), un roman centré sur l'évolution idéologique d'Alejandro. À travers ce personnage, Kessel explique le comportement de certains jeunes qui, devant l'échec de «l'État catalan», ont décidé de manifester leur rébellion avec honneur en devenant des *francs-tireurs* déterminés à se battre jusqu'à la mort contre les soldats de l'armée espagnole.

Mots clé : L'insurrection de la Catalogne en 1934. Le général Batet. *Une balle perdue*. Roman d'apprentissage.

0. Introducción: objetivos de nuestro estudio

Pensamos que el hecho de analizar el testimonio periodístico y literario que el reportero y novelista francés Joseph Kessel escribió sobre los acontecimientos que se produjeron en Barcelona, a primeros de octubre de 1934, constituye un objetivo significativo e interesante en la actualidad. Esos acontecimientos tienen relación con la insurrección de Cataluña, cuando el Presidente Lluís Companys proclamó el «Estado catalán de la República federal española» y rompió con el gobierno de España. Los artículos y reportajes de Kessel, publicados en el periódico *Le Matin* y en el semanario *Marianne*, son una fuente valiosa de información sobre lo ocurrido en Barcelona entre el 5 y el 13 de octubre de 1934. Kessel se encontraba en Barcelona y fue testigo directo de los hechos más relevantes. Mantuvo también entrevistas con autoridades importantes, como el comandante Pérez Farrás (jefe de los Mozos de Escuadra) y el general Batet. Sobre todo ello informó día tras día a la prensa francesa por vía telefónica. Con nuestro estudio deseamos contribuir a dar a conocer la labor informativa de Kessel, su interpretación sobre lo relacionado con la insurrección de octubre de 1934, y también la transposición de los hechos al nivel de la ficción y de la creación literaria en una novela de aprendizaje y de lirismo dramático titulada *Une balle perdue* (1935).

Los artículos enviados por vía telefónica al periódico francés *Le Matin* fueron publicados desde el 7 al 14 de octubre de 1934. En ellos relató lo más significativo de lo que ocurrió en Barcelona en esos días: la «huelga general» promovida por la Generalitat, la proclamación del «Estado catalán», la reacción del ejército español mandado por el general Batet que sometió a la Generalitat y declaró el estado de sitio, los combates en Barcelona y el Consejo de Guerra, que condenó a la pena de muerte al comandante Pérez Farrás y al capitán Escofet.

El gran reportaje titulado *Orage sur Barcelone*¹ constituye una segunda versión, más elaborada y profunda, sobre los acontecimientos de la insurrección de Cata-

¹ Cuando Kessel reunió sus diversos reportajes en un compendio de seis volúmenes titulado *Témoin parmi les hommes* (Paris, Plon-Del Duca, 1956-1969), decidió cambiar el título *Orage sur Barcelone* por

luña. Ese reportaje consta de cuatro artículos, publicados entre el 17 de octubre y el 7 de noviembre de 1934, en el semanario *Marianne*. En efecto, como Kessel tuvo que redactar los artículos para *Le Matin* con cierta rapidez, siguiendo, día tras día, el ritmo de los acontecimientos, cuando volvió a Francia, decidió reelaborar y ampliar sus informaciones. Como veremos en nuestro estudio, este reportaje pertenece a un género especial del discurso periodístico que los expertos designan como «reportaje de escritor».

En el último punto de nuestro estudio analizaremos el funcionamiento narrativo y el contenido ideológico de la novela titulada *Une balle perdue* (1935), que Kessel escribió para tratar de explicar, desde el interior de una conciencia, el comportamiento de algunos jóvenes que habían participado en la defensa del «Estado catalán» y que, al fracasar la insurrección, decidieron manifestar su rebeldía de una manera heroica, haciéndose «francotiradores» y disparando hasta morir, desde los tejados del centro de Barcelona, contra los soldados y los legionarios del ejército español. El personaje principal de esta novela breve no va a ser un joven «nacionalista»² catalán, sino un joven anarquista, todavía adolescente, que se llama Alejandro, y que trabaja como limpiabotas en Barcelona, donde comparte una buhardilla con el guitarrista Juan Cardenio, su gran amigo. El tema principal será la evolución existencial e ideológica de Alejandro, que va a vivir una especie de final de la inocencia experimentando una fuerte crisis de valores, que le llevará a rechazar la utopía revolucionaria de los anarquistas, a alejarse de los independentistas y a convertirse en un «francotirador» que, por respeto a los valores supremos del honor y la dignidad personal, la amistad y la solidaridad con los más débiles, va a disparar, desde los tejados de Barcelona, contra unos crueles legionarios que han torturado a su amigo Cardenio³.

este otro: «En Espagne, avec les francs-tireurs de Barcelone». El reportaje se encuentra, en efecto, en el volumen 2º (*Les jours de l'aventure, 1930-1936*, publicado en 1956, pp. 337-410).

² En el tercer artículo de su reportaje *Orage sur Barcelone*, Kessel afirma que la insurrección independentista de Cataluña no le entusiasmó, porque no le pareció una rebelión auténtica ni necesaria.

³ El hecho de haber escogido como protagonista a un joven anarquista no significa una especie de homenaje al sindicalismo revolucionario de la CNT, dado que la participación de esta central obrera en los acontecimientos de la insurrección de Cataluña en 1934 fue nula y distante, pues, por diferencias ideológicas, no quiso colaborar con los nacionalistas ni participar en la huelga general del 5 de octubre propiciada por la Generalitat. Esto se puede comprobar leyendo el artículo de Kessel publicado en *Le Matin* el 11/10/1938, y el segundo artículo del reportaje titulado *Orage sur Barcelone*, publicado en *Marianne* el 24/10/1934.

Pensamos que Kessel ha escogido como protagonista al joven Alejandro, porque debía centrar su relato de ficción sobre un personaje ingenuo, idealista, sincero y valiente, que pudiera ser la antítesis de Vicente, el jefe de un grupo de jóvenes independentistas, engreído, hipócrita y cobarde. Alejandro pasará por un duro aprendizaje de la vida que le llevará a alejarse de los nacionalistas y a abandonar el ideal utópico de la Revolución anarquista para convertirse en un francotirador que defiende el heroísmo

1. Joseph Kessel, un gran novelista y reportero de la primera mitad del siglo XX: sus viajes a España como enviado especial

Joseph Kessel (1898-1979) fue un gran periodista y un brillante escritor de novelas que viajó como reportero por todos los rincones del mundo. No podemos detenernos en presentar aquí su labor en ambos campos. Ofreceremos una visión muy global y comentaremos, sobre todo, sus viajes a España como enviado especial de la prensa francesa. Como reportero, estuvo presente en los conflictos más importantes y en países lejanos o exóticos donde había disturbios o donde podía cultivar el sabor de la aventura y del heroísmo romántico. Escribió reportajes para los más grandes periódicos franceses de su época (*La Liberté, Le Matin, Mercure, Paris-Soir, France-Soir*, etc.). En ellos dio testimonio, con sensibilidad personal, de las grandes convulsiones donde estaba en juego el futuro de la Historia. Sus numerosos artículos y reportajes han sido recogidos en un compendio especial en seis volúmenes titulado *Témoin parmi les hommes* (1956-1969). Conviene señalar que, para Kessel, el reportaje periodístico y la experiencia de sus viajes fueron siempre una fuente de inspiración para escribir novelas de aventuras, novelas románticas y también ideológicas⁴.

Kessel realizó tres viajes a España como enviado especial. El primer viaje tuvo lugar en octubre de 1934, cuando ocurrieron los acontecimientos de la insurrección de Cataluña. Sobre esos acontecimientos envió por teléfono varios artículos al diario francés *Le Matin*, que vamos a comentar en el presente estudio. El segundo viaje lo realizó en octubre de 1938, cuando el gran diario *Paris-Soir*, decidió enviar a España a Joseph Kessel y al fotógrafo Jean Moral, para informar sobre un conflicto sangriento que estaba desgarrando al país desde la sublevación militar de julio de 1936. Llegaron a Barcelona el 21 de octubre, y se alojaron durante cuatro noches en el Hotel Ritz, que estaba dirigido por un comité anarquista. Para ir a Valencia se embarcaron en un ferry inglés llamado el *Yarbrook*. El viaje hasta Madrid lo tuvieron que realizar en un camión que transportaba soldados del ejército republicano. Lo que encontraron en Barcelona, en Valencia y en Madrid fue el sufrimiento de la gente sencilla ante las trágicas consecuencias de una guerra larga y cruel, pero en ese momento todavía se confiaba en la victoria de la República. Kessel ha dejado plasmado su testimonio en diez artículos (redactados en Toulouse después de volver de España) que fueron publicados en el periódico *Paris-Soir* entre el 27 de noviembre y el 8 de diciembre de 1938. El conjunto del reportaje lleva por título: «La guerre est à côté». Se trata de un

rebelde por respeto a los valores supremos de la dignidad personal, la amistad y la solidaridad con los compañeros y con los más débiles.

⁴ *L'Équipage* (1923), por ejemplo, es una novela inspirada en su experiencia de aviador de guerra en 1917-1918; *La Passante du Sans-Soucis* (1936) se inspira en los reportajes que escribió sobre el ascenso del nazismo en Alemania; *L'Armée des ombres* (1943) se apoya sobre su experiencia en la Resistencia contra los nazis; *Le Lion* (1958) tiene mucho que ver con sus viajes a Kenya.

relato «imparcial, humano y dramático»⁵. Yves Courrière (1985), en su biografía de Kessel, ha narrado las circunstancias de ese viaje por España.

En febrero de 1939, Kessel, acompañado por su hermano Georges, realizará un nuevo viaje a España para observar de cerca los últimos días del régimen republicano. Envío cuatro artículos al periódico *Paris-Soir*, que fueron publicados el 23, el 27, el 28 de febrero y el 3 de marzo (este último lo redactó cuando ya había vuelto a Francia). Llegó a Gandía a bordo del *Fortuné*, un destructor de la Armada francesa que venía de Toulon para traer el correo a los consulados y alimentos a los residentes franceses. Enseguida pudo observar que, tras la caída de Cataluña, la mayoría de la población de las grandes ciudades se sentía desmoralizada, porque había perdido la fe en la victoria, y tenía que soportar un «diluvio de fuego». Eso era más evidente en Madrid, adonde viajó en coche y se hospedó en el hotel Ritz, muy precario en esos días. Mantuvo una entrevista con el general Miaja, pero no logró entrevistarse con Negrín. Algunos españoles bien informados le hablaron de la muy cercana caída del régimen republicano y de la formación de una Junta de Defensa (bajo el mando del coronel Casado) que debía negociar la rendición. Sus amigos le aconsejaron que abandonara Madrid. En su último artículo («Madrid, j'en reviens ...», 01/03/1939), lanza una angustiada llamada a aquellos que puedan ejercer una influencia sobre los nuevos dueños de España para evitar una reacción de venganza. Kessel volvió a España en 1942, cuando atravesó clandestinamente los Pirineos y recorrió el norte de España, acompañado por su sobrino Maurice Druon, para poder pasar a Londres. Allí se entrevistó con el general De Gaulle, y se enroló en las Fuerzas aéreas francesas libres.

2. La dimensión documental y testimonial de los artículos de Kessel para el periódico *Le Matin* sobre la insurrección de Cataluña en octubre de 1934

Kessel se encontraba en España realizando un viaje «romántico» de placer. Había llegado con su coche a Port-Bou el 3 de octubre. Se alojó en Gerona y quedó fascinado por los edificios y las calles del barrio antiguo. El día 4 por la noche llegó a Barcelona y allí se enteró de que la Generalitat había promovido una «huelga general» para ir movilizándolo al público con vistas a la declaración de «independencia» de Cataluña, que iba a tener lugar el 6 de octubre. Ante estas circunstancias, el periódico *Le Matin* le nombró enviado especial. Kessel fue siguiendo el ritmo de los acontecimientos mandando cada día uno o dos artículos por teléfono, seleccionando lo que consideraba más significativo dentro del devenir incierto de la actualidad. Esos artículos fueron publicados desde el 7 al 14 de octubre de 1934. La información no es neutra, sino que está elaborada desde el punto de vista interpretativo del sujeto informador que opera como un narrador-testigo. En efecto, las informaciones de Kessel se apoya-

⁵ Los artículos del viaje a la España republicana en 1938 y del viaje de febrero de 1939, han sido publicados por Michel Lefebvre (2006).

rán en la propia observación de los hechos de los que fue testigo y en sus vivencias personales (dimensión autobiográfica). Por eso, configura su relato normalmente en primera persona proyectando su experiencia y su sensibilidad ante lo que va conociendo. También lo hace a veces en tercera persona buscando la objetividad, pero manteniendo una perspectiva crítica para interesar y convencer a sus lectores. Como los artículos enviados al periódico *Le Matin*, se redactan día tras día siguiendo el ritmo de los hechos, y el texto se envía por teléfono, la perspectiva adoptada sigue de cerca lo que ha podido conocer el sujeto informador como testigo y como interprete del significado de los acontecimientos. El primer artículo fue enviado por teléfono el día 6 de octubre, y fue publicado en la edición del día 7 de octubre. Pasamos ahora a exponer y comentar el contenido de la información

2.1. Primer artículo: «La révolution en Espagne: la Catalogne république libre» (*Le Matin*, 07/10/1934, pp. 1 et 3)

Este titular resalta un acontecimiento significativo y problemático: Cataluña se ha convertido en una «República libre». El subtítulo cataloga al «gobierno provisional» de la Generalitat como «insurrectionnel»: «Le président de la Généralité forme à Barcelone un gouvernement provisoire insurrectionnel». Un segundo subtítulo anuncia: «Le cabinet de Madrid décrète l'état de siège dans tout le pays». Todo esto aparece relacionado con el fenómeno de la «Révolution en Espagne»⁶.

Al comienzo del artículo⁷, Kessel se expresa en 1ª persona adoptando un tono testimonial. Confiesa que había venido a España en viaje de placer (para ver museos, catedrales, corridas de toros, etc.) pero se encontró al llegar a Barcelona con una huelga general, que había paralizado toda actividad, salvo la política, quedando la ciudad «coupée du reste d'Espagne et même du reste de l'Europe». Luego anuncia globalmente los dramáticos acontecimientos que se precipitaron: «Puis les heures furent marquées par le mouvement des foules, des cavalcades de gardes d'assaut, le crépitement intermittent des salves, quelques explosions de bombes».

En los párrafos siguientes (situados en la página 3 del periódico), Kessel adopta un tono más objetivo, y pasa a exponer los hechos que él pudo constatar como testigo, pero en su narración introduce, cuando lo estima oportuno, una mirada evaluativa o interpretativa del significado de ciertos acontecimientos. Su relato pone de relieve los hechos siguientes: el 6 de octubre, en Barcelona, los comercios se encontraban cerrados, y los bancos, los hoteles, los monumentos públicos estaban controla-

⁶ Se refiere a la «revolución» que promovieron los sindicatos obreros y los partidos de izquierdas en octubre de 1934 contra el gobierno de Lerroux y de la CEDA, que habían ganado las elecciones.

⁷ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5784920/f1.-item.zoom> [pag. 1] y <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5784920/f3.item.zoom> [pag. 3].

dos por jóvenes uniformados y armados. Delante de los locales de las «asociaciones nacionalistas» había civiles que vigilaban llevando un fusil⁸.

Kessel pasa luego a presentar la declaración de independencia de la «República de Cataluña»⁹, que había oído proclamar al presidente Companys. Pero no lo hace citando esa declaración en estilo directo, sino en estilo indirecto. Así, la voz del narrador se impone por encima de la voz «indirecta» del locutor citado y puede juzgarla e interpretarla, como ocurre en este caso: «Enfin, à 20 h. 30, j'ai entendu M. Companys, président de la Généralité de Catalogne, du balcon de la Généralité [...] proclamer la Catalogne République *complètement séparée de l'Espagne actuelle*, coupant toutes relations avec le gouvernement de Madrid». En su cita indirecta, el narrador añade que Companys anunció que se iba a formar en Barcelona «un *gouvernement, provisoire insurrectionnel espagnol*¹⁰ qui ne reconnaissait pas l'autorité de Madrid et entendait reprendre, sur toute la péninsule ibérique, le pouvoir aux hommes qu'il dénonçait comme traîtres à la République Espagnole». De esta manera consideraba «traidor» al gobierno español de Lerroux y de la CEDA, y justificaba la proclamación del «Estado Catalán de la Republica Federal Española».

Ante las palabras de Companys, Kessel reflexiona sobre su sentido y deduce que, en realidad, se trataba de una «doble revolución»: «Ainsi, sur le plan catalan et sur le plan national, une double révolution s'accomplissait sous mes yeux, dans ce merveilleux quartier de la cathédrale où les cloîtres séculaires rêvent au bruit des jets d'eau mauresques». En la descripción que hace el narrador-testigo del lugar donde se sitúa el palacio de la Generalitat, menciona también a los grupos políticos que llenaban la plaza, a los Mozos de Escuadra apostados en los tejados, y a los pocos vehículos a los que les estaba permitido circular, porque el tráfico normal (autobús, tranvías, metro) había sido suspendido. Luego introduce una nueva intervención de Companys dirigiéndose a la multitud reunida en la plaza. Sus palabras tampoco serán citadas en estilo directo, sino más bien en estilo narrativizado, como actos de discurso sintetizados en su contenido y en su tono por el narrador, que señala también el clamor de la multitud y el silencio que acompañó a las palabras más decisivas y significativas, calificadas de «paroles fatidiques»: «M. Companys laissait tomber les paroles fatidiques par lesquelles il détachait la Catalogne du reste de l'Espagne. *Toutes les*

⁸ Antonio Guardiola, en su artículo «*El golpe de Estado de la Generalidad*», publicado en el diario ABC, el 11 de octubre de 1934, señala lo siguiente: «La plaza de la República fue llenándose de gente y en particular de jóvenes afiliados al [partido secesionista] Estat Català, somatenistas y partidarios de la Esquerra. Todos iban armados y algunos llevaban, además de una magnífica carabina Winchester, una soberbia pistola automática, a veces ametralladora y, en general, material moderno y excelente».

⁹ Sobre la declaración de independencia del «Estado catalán» el 6 de octubre de 1934, y todos los acontecimientos que ocurrieron después, se puede consultar el estudio de Capdeferro: (1985) y también el libro de Lorenzo Silva (2017: 219-227).

¹⁰ En cursiva en el original.

branches de l'organisme national, dit-il, passent désormais sous le contrôle de l'Etat catalan».

La última frase podía significar que el ejército debía pasar también a ser mandado por la Generalitat. Ante esta posibilidad que implica problemas importantes, Kessel termina el artículo planteándose una serie de interrogantes sobre los que intentará informarse para ofrecer al público francés, en el artículo del día siguiente, alguna aclaración que pueda evitar la confusión.

Kessel envió el segundo artículo por teléfono el día 7 de octubre, que fue publicado el 8 de octubre en el periódico *Le Matin*.

2.2. Segundo artículo: «Le gouvernement de la république catalane a capitulé après des sanglants combats à Barcelone» (*Le Matin*, 08/10/1934, pp. 1 et 3)

Un primer subtítulo precisa que «M. Companys, chef de la généralité, a été fait prisonnier et l'ancien président du conseil Azana est arrêté». Y un segundo subtítulo anuncia en mayúsculas: «ON SE BAT TOUJOURS DANS LES RUES DE BARCELONE». El periódico señala así a sus lectores que Kessel había enviado su información por teléfono cuando todavía continuaba la violencia en las calles de Barcelona.

El texto¹¹ comienza con una reflexión evaluativa sobre el cambio brutal del ritmo de los acontecimientos en la noche del 6 al 7 de octubre, poco tiempo después de haber sido proclamada la República catalana: «En moins de douze heures, le gouvernement de l'Etat catalan qui s'est déclaré gouvernement de la République catalane a été brisé, assiégé, pris, emprisonné par les troupes demeurées fidèles au gouvernement central de Madrid»¹². En los párrafos siguientes, antes de relatar los hechos principales, introduce otra reflexión sobre lo precipitado que puede resultar evaluar el significado de unos hechos que ahora se trata de presentar en su dramático desarrollo: «Il n'est pas encore temps d'épiloguer sur les événements, de leur donner une signification ou d'en tirer une moralité. Il s'agit simplement de les énumérer dans leur succession dramatique, dans leur sanglante sécheresse». El relato comienza de manera retrospectiva volviendo a lo que ocurrió en la tarde y en la noche del día 6 de octubre, cuando parecía que la proclamación de la «République catalane semblait sûre de son triomphe», apoyada por las armas de sus fieles seguidores: «Des milliers de jeunes gens en civil occupèrent des points stratégiques de la vaste cité, tandis que les gardes d'assaut patrouillaient dans les larges avenues ou les rues tortueuses, et montaient la faction devant les édifices». Pero en el párrafo titulado «Les pourparlers avec le général

¹¹ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k578493c-fl.item.zoom>.

¹² Sería interesante comparar la perspectiva de Kessel sobre la caída de la «Republica catalana» en octubre de 1934, con el enfoque que ofrece el capitán Escofet (Comisario de Orden Público de la Generalitat en ese momento) en su libro: *De una derrota a una victoria: 6 de octubre de 1934-19 de julio de 1936* (1984).

Batet et son ultimatum», Kessel señala que el ejército español de los cuarteles de Barcelona no había dicho nada todavía sobre la proclamación de la «República catalana». Cuando Companys le preguntó al general Batet qué decisión iba a tomar, éste le pidió una hora para reflexionar. Transcurrido ese tiempo, Batet¹³ decidió mantenerse fiel, como soldado, al gobierno de la República española, que le acababa de nombrar su representante y delegado en Cataluña. El gobierno de Cataluña debía, por lo tanto, deponer su rebelión y obedecer las órdenes que él iba a aplicar estrictamente. Pero el gobierno catalán rehusó aceptar ese ultimatum, y acto seguido comenzaron las operaciones militares.

El narrador-testigo describe desde una perspectiva global la escena de «L'attaque sur la Généralité», y también señala el ruido de las ametralladoras y de las bombas por toda la ciudad, donde luego empezaron a retumbar los cañonazos: «On se battait sur tous les points de la ville, mais par excellence, dans son cœur antique, dans le dédale des ruelles qui encerclent la cathédrale et le palais de la Généralité. Là ce fut un feu roulant, continu. Jusqu'à 3 heures du matin les partisans de la République résistèrent». En efecto, en plena noche, el presidente Companys y los ministros de su gobierno que no pudieron escapar, tuvieron que rendirse y fueron detenidos: «Le pouvoir était au mains du général Batet. Il déclara aussitôt l'état de siège, la loi martiale, et invita sous peine de mort les insurgés à remettre leurs armes». La lucha duró toda la noche, y, en la mañana del domingo, continuó en las calles estrechas de la ciudad vieja. Kessel hace una rápida alusión a los «guerrilleros» que disparaban desde los tejados de las casas: «La lutte s'est poursuivie dans les couloirs que sont les rues de la ville vieille, sur les toits des maisons, des acharnés se défendirent».

El narrador-testigo termina su información haciendo alusión al elevado número de víctimas y dando testimonio personal de lo que está ocurriendo y de lo que puede ver y saber en el momento mismo en el que está enviando su crónica por teléfono: «De mon hôtel, j'entends siffler les balles mais même si elles doivent être les dernières, elles ne formeront pas le suprême épilogue de cette tragédie où les morts et les blessés se comptent par centaines, affirme-t-on».

El mismo 7 de octubre por la noche, Kessel envió por teléfono una segunda parte de su artículo que será publicada también en la edición de *Le Matin* del 8 de

¹³ Domingo Batet Mestres, era general en jefe de la IV División Orgánica de Cataluña cuando se produjo la insurrección de la Generalidad el 6 de octubre de 1934. No aceptó ponerse a las órdenes del presidente Companys, sino que se mantuvo fiel al Gobierno de la República de España y actuó como su representante en Cataluña restableciendo el orden constitucional y la autoridad del Gobierno español. En julio de 1936, siendo general en jefe de la VI división orgánica de Burgos, se negó a secundar el golpe de Estado dirigido por el general Mola y por el general Franco. Por este motivo fue condenado por un tribunal militar y fusilado el 18 de febrero de 1937.

octubre (p. 3) con el siguiente titular: «Vingt-quatre heures tragiques à Barcelone»¹⁴.

En un subtítulo el periódico informa que se trata de «une véritable journée de guerre», y precisa en mayúsculas que «LES MORTS ET LES BLESSÉS SE COMPTENT PAR MILLIERS».

La lectura de este largo artículo permite deducir que Kessel pudo constatar (antes de la intervención del ejército) que los grupos políticos y las fuerzas que apoyaban al nuevo «Estado catalán» eran optimistas sobre su futuro, y pensaban que podrían vencer a las fuerzas de oposición, incluso a los soldados de los cuarteles sobre los que mandaba el general Batet. En relación con esto, el narrador-testigo vuelve en primer lugar hacia atrás para introducir una información sobre las horas previas a la proclamación de la independencia del «Estado catalán». De manera muy resumida hace alusión a una entrevista que Kessel logró mantener con el jefe de los Mozos de Escuadra¹⁵ dentro del palacio de la Generalitat, a pesar de que los periodistas tenían prohibido el acceso. La autoridad que le recibió se mostró optimista sobre el futuro inmediato de la «República catalana»: «On ne faisait plus mystère à ce moment-là d'une décision prompte. On me prévint même en excellent français que j'allais assister à la résurrection de la République catalane». Cuando Kessel le preguntó qué pasaría con las tropas del ejército español, obtuvo esta respuesta: «*Du moment où nous devenons Etat indépendant elles passent automatiquement sous nos ordres*».

Kessel volvió a insistir sobre la posibilidad de que el ejército decidiera permanecer fiel a la Constitución y al gobierno de Madrid. La respuesta del jefe de los Mozos de Escuadra fue la siguiente: «Nous comptons sur les sentiments catalans du général Batet qui les commande, me dit-on, et qui est né dans notre pays. Et puis s'il résistait nous avons les moyens de le réduire». Esto significaba que la Generalitat tenía cierta esperanza en la colaboración del general Batet.

Kessel salió pensativo del palacio y se puso a reflexionar sobre el número de efectivos armados con los que podía contar cada uno de los dos adversarios en caso de conflicto. Según sus cálculos, el gobierno de la Generalitat disponía en Barcelona de 3.000 guardias de asalto con buen armamento, y de unos 500 Mozos de Escuadra. Por otro lado, contaba con el apoyo de unos 50.000 jóvenes de las clases medias y de distintas ideologías¹⁶ a los que guiaba «le même rêve fanatique d'une Catalogne indépendante».

¹⁴ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k578493c-f3.item.zoom>.

¹⁵ Aunque ahora no precise el nombre, se trata de la entrevista con el comandante Enric Pérez Farrás. Esta entrevista será ampliada en uno de los artículos del reportaje titulado *Orage sur Barcelone*.

¹⁶ Entre esos grupos, Kessel señala a los jóvenes escamots («véritables fascistes»), una organización paramilitar creada por el partido Estat Català, que se convirtió en la milicia armada de Esquerra Republicana. Su líder, en 1934, era Miquel Badía. El día 5 de octubre fueron armados con rifles y pistolas suministrados por orden de Joseph Dencàs, Consejero de Gobernación. También señala a un grupo de

Del lado opuesto, había 1.500 guardia civiles («peut-être la meilleure troupe de police du monde par leur entraînement») y unos 10.000 soldados. Pero aunque las fuerzas de oposición fueran inferiores en número, Kessel no se extraña de que pudieran dominar, en poco tiempo, a los partidarios de la insurrección: «Après que le général Batet se fût déclaré fidèle au gouvernement de Madrid, la République catalane ne vécut que quelques heures. *Mais quelles heures !*». La violencia bélica de esas «horas», queda sintetizada en el texto en estas frases que evocan las impresiones motivadas por el estrépito destructivo de las armas: «Salves sur salves, bombes faisant trembler les vitres, grenades se déchirant avec un crissement aigu, mitrailleuses passant leurs bandes à une cadence vertigineuse, voilà de quoi elles furent remplies».

En la segunda parte del artículo, la palabra del narrador adopta una perspectiva esencialmente testimonial, basada en su propia experiencia autobiográfica. Cuenta que decidió salir de su hotel para enterarse de las noticias, pero enseguida fue detenido por un adolescente con el brazalete de las fuerzas catalanas que le puso el cañón de su carabina sobre la tripa mientras le cacheaba para ver si llevaba armas. Cuando le soltó, no pudo andar mucho, porque fue detenido otras dos veces. Como la situación era problemática, decidió volver al hotel. Desde allí podía observar cómo evolucionaban los acontecimientos: «J'avais d'ailleurs là un observatoire remarquable, car il donnait sur la place de Catalogne où l'on pouvait suivre les mouvements qui décidaient du sort de la nouvelle république et lorsque le canon se mit à tonner, je compris que la fin approchait».

El final fue duro y sangriento. El narrador informa sobre cómo cayó el palacio de la Generalitat donde «le président Companys fut pris ainsi que M. Gassol, conseiller de l'instruction publique, et le maire de Barcelone. Certains chefs purent s'échapper, certains furent tués». Pero los combates no terminaron aquí. El ruido infernal de los fusiles resonaba por toda la ciudad. A continuación añade esta precisión significativa sobre los grupos de jóvenes «republicanos» que, durante la noche, resistían desorientados en la Plaza de Cataluña: «Les républicains tenaient la place de Catalogne et tiraient sans arrêt sur des ennemis invisibles. Ils occupaient aussi les ruelles de la vieille ville, ses maisons et ses toits. Il fallut prendre une à une ces petites forteresses». En la mañana del día 7 de octubre, Kessel pudo enterarse de un fenómeno que le pareció heroico y fascinante: se trataba algunos «guerrilleros» que, jugándose la vida, manifestaron su rebeldía disparando desde los tejados contra los soldados:

Les guérilleros républicains tiraient sur les soldats [...] Beaucoup sans doute parmi les volontaires de la nuit avaient jeté ou

militantes de Alianza Obrera, compuesto por comunistas y sindicalistas (este grupo fue armado y ocupó el local del Fomento del Trabajo Nacional, situado entonces en la Avenida Puerta del Ángel, hoy Vía Layetana), y a los miembros de la Asociación *La Palestra* (que había sido fundada por Pompeu Fabra).

rendu leurs armes. [...] Mais les plus courageux, les plus fanatiques faisaient chèrement abandon de leur vie¹⁷.

Luego pasará a informar sobre las víctimas indicando que «les morts et les blessés se comptent par milliers». Y precisa que de los 500 Mozos de Escuadra quedaban muy pocos supervivientes¹⁸. Dos terceras partes de los guardias de asalto habían sido desarmados y apresados, el resto se había pasado a las fuerzas militares. Por otro lado, dos compañías de la legión extranjera estaban preparadas para desembarcar en Barcelona.

Inmerso en el devenir de los hechos, el narrador se pregunta: «La vie normale va-t-elle reprendre son cours ?». Ante el zumbido de los cañones y de las bombas, un recuerdo emotivo resurge en su mente con amarga tristeza, recuperado por la vía de la memoria afectiva (al modo de Proust): el recuerdo de una guerra sangrienta y salvaje (la Guerra de 1914-1918) en la que Kessel había participado dieciocho años atrás. Y surge paradójicamente cuando está contemplando, desde su hotel, el sol espléndido del domingo sobre Barcelona y las dos torres de la catedral:

Et dans ce cadre éblouissant, la guerre et non pas la collision, ou la rixe politique, ou l'émeute de surprise et d'effolement, la guerre avec ses voix sauvages que je reconnais à dix-huit ans de distance, une à une le fusil, la mitrailleuse, la bombe, la grenade, le canon. La guerre sur une cité d'un million d'habitants, opulente, riante à l'ordinaire et faite pour le labeur et le plaisir.

El artículo siguiente fue enviado por teléfono el 10 de octubre y publicado en *Le Matin* el 11 de octubre.

2.3. Tercer artículo: «Le calme renaît en Espagne» (*Le Matin*, 11/10/1934, pp. 1 et 3)

Kessel informa en este artículo¹⁹ sobre la vuelta a la normalidad en Barcelona, que ha recuperado su ritmo de «ciudad moderna europea» bajo la mirada vigilante de los soldados armados. En las paredes se pueden ver las marcas de los disparos y los viandantes van por las calles con los brazos en alto o con un pañuelo blanco en la mano: «Taxis jaunes, autobus rouges à l'impériale, tramways carillonnants emplissent de leur vacarme les rues tout récemment balayées de coups de feu et où les passants ne se hasardaient que les bras levés, un mouchoir blanc à la main». La situación de alerta

¹⁷ El asunto de los «guerrilleros» disparando desde los tejados contra los soldados, y las escenas, observadas desde la ventana de su hotel, le servirán a Kessel para desarrollar algunos episodios muy significativos de su novela *Une balle perdue* (1935).

¹⁸ En un artículo del diario ABC (10/10/1934) se informa, sin embargo, que 70 Mozos de Escuadra se habían entregado a la «Benemérita», alrededor de las siete de la mañana del domingo.

¹⁹ Version digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k578496h-f1.item.zoom> [p. 1] y <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k578496h-f3.item> [p.3].

se mantiene con una fuerte vigilancia militar: ametralladoras situadas en sitios especiales, piquetes militares en los cruces de las calles, y guardias civiles recorriendo la ciudad con sus caballos.

En la segunda parte del artículo (p. 3), aparece como subtítulo una declaración relacionada con el hecho importante de la no-participación del sindicato anarquista (CNT) en la insurrección: «*Tant que la Confédération nationale du travail ne se mettra pas dans le jeu, rien de sérieux ne se passera*, déclare un anarchiste notoire». Antes de tratar sobre esta declaración, el narrador expone algunas informaciones. Una de ellos se refiere a la extrema vigilancia que existía en la plaza de la Generalitat: «Là, entre la Généralité et l'Hôtel de ville, une garnison se trouve sur pied d'alarme. Des soldats, baïonnette au canon, endiguent les passants, ne leur permettent pas de dépasser une ligne stricte». Informa también de que intentó conseguir una entrevista con el general Batet, pero no fue posible. Por el momento sólo había podido ver al general, desde lejos, en el cortejo oficial de la ceremonia del entierro «des officiers, des soldats et des gardes civils tués aux premières heures de dimanche». Así describe su figura corpulenta y su gesto preocupado: «Le général Batet, ceinturé d'une écharpe rouge, conduisait le cortège officiel. Grand, corpulent, le visage coloré, barré par une moustache blanche, les yeux fixes derrière des lunettes, seul il semblait ému véritablement». Al pasar por la Plaza de España, el general fue aclamado. Pero cuando pasaban los soldados, solo un hombre se atrevió a gritar: «Vive l'État catalan!». La multitud se le echó encima para lincharle, y pudo salvarse gracias a la ayuda de la policía.

A continuación el narrador-testigo pasa a preguntarse si sería verdad lo que le había dicho un militante anarquista de los más influyentes (que se apellidaba Garbo), con el que se había entrevistado después del funeral de la víctimas: «Tant que la Confédération nationale du travail, c'est-à-dire la nôtre, ne se mettra pas dans le jeu, m'assura cet homme, rien de sérieux ne se passera ni en Catalogne ni en Espagne». Kessel le habló de ciertos rumores que anunciaban que los anarquistas habían empezado la lucha en Madrid y en Andalucía. El militante no creía que eso fuera cierto y le dijo que había que desmentirlo, porque la CNT sólo intervendrá cuando llegue el momento oportuno:

- Démentez tout cela en mon nom, et ce nom, dites-le, Garbo.
Nous ne voulons rien tenter pour l'instant. Nous ne voulons pas servir les socialistes que nous détestons autant que les autres partis. Notre heure viendra et alors, vous le verrez, ce sera bien différent.

Las últimas palabras del dirigente anarquista parecen un anuncio profético, porque, dos años después, los anarquistas fueron los impulsores de la revolución antifascista de los Comités obreros, dirigidos por Durruti y García Oliver, que lucharon contra la sublevación de los militares en julio de 1936, y que, una vez arrebatadas las armas a los militares rebeldes, socializaron los transportes, las comunicaciones y las

empresas de Barcelona y de muchas zonas de Cataluña y Aragón, deteniendo y fusilando a los sospechosos de ser «fascistas» o de ser *enemigos* de la «revolución» social²⁰.

Kessel envió por teléfono el artículo siguiente el día 11 de octubre y fue publicado por *Le Matin* el 12 de octubre.

2.4. Cuarto artículo: «À Barcelone, le général Batet n'est pas un homme de répression à outrance» (*Le Matin*, 12/10/1934, pp. 1 et 3)

El subtítulo de este artículo²¹ anuncia «Les déclarations du vainqueur de l'insurrection à l'envoyé spécial du *Matin*». Este tema es, en realidad, el aspecto más interesante del artículo. Pero antes de pasar a la entrevista con el general Batet, Kessel informa sobre las impresiones que predominaban en los grupos políticos y en el lado de las autoridades militares en los días posteriores a la represión de la insurrección independentista. En lo que refiere a los nacionalistas señala: «Les *nationalistes catalans* se consolent de leur défaite en disant qu'elle ne peut pas être inutile, que le peuple ému par les sacrifices d'adolescents héroïques s'est confirmé dans sa foi et que cette semence sanglante portera sa moisson». Los militares, por el contrario, estiman «qu'ils ont démontré, par leur rapide victoire, la force de l'Espagne indivisible et cela les porte à la mansuétude. Ils ne recommandent pas à Madrid des mesures sévères de répression».

La entrevista de Kessel con el general Batet aparece en la segunda parte del artículo con este titular: «La vie d'insouciance à Barcelone». Les déclarations du général Batet²². Kessel comienza señalando la impresión positiva que le causó el general Batet a quien percibe como un militar honrado y como un hombre «conciliador», y añade: «J'ai pu l'approcher aujourd'hui et tout dans ses paroles et, mieux encore, dans les mouvements de son visage, montrait qu'il entendait remplir son rôle avec tous les ménagements, toute la patience possible». Cuando Kessel le preguntó si los soldados *catalanes* del ejército acuartelado en Barcelona «n'avaient pas hésité à tirer sur leurs concitoyens», su respuesta fue rápida y sin rodeos: «*Il n'y a pas, en Espagne, de soldats catalans, il n'y a que des soldats*. Sa voix était brusque et acerbe. La question, visiblement, l'avait touché». Luego le preguntó si se había entrevistado con Companys en la Generalitat durante la tarde misma del sábado. A lo que Batet respondió: «*Je ne m'en cache point. J'étais l'ami de Companys et je me trouvais, en effet, à la Généralité samedi dernier, vers 16 heures. Nos routes ont divergé depuis, Voilà tout*. Il n'y avait aucune haine, aucune gêne sur ses traits».

²⁰ Sobre los excesos de los anarquistas, se pueden consultar los artículos del reportaje titulado «*L'Espagne ensanglantée*» que Saint-Exupéry envió al periódico *L'Intransigeant*, desde Barcelona, en agosto de 1936. .

²¹ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k578497w-f1.item.zoom> [p. 1]

²² Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k578497w-f3.item.zoom> [p. 3].

En la segunda parte de este artículo, Kessel informa de un viaje que ha realizado a la ciudad de Granollers donde los políticos separatistas, socialistas y comunistas habían proclamado la independencia de Cataluña en el Ayuntamiento, justo cuando la insurrección estaba fracasando en Barcelona. Tras la proclamación, recogieron algunas armas y se fueron a atacar al cuartel de la Guardia civil. Los guardias resistieron con energía. Estando a punto de sucumbir, llegó una patrulla de artillería desde Barcelona. Tras disparar algunos obuses contra el Ayuntamiento, los que allí se habían refugiado empezaron a salir corriendo: «Le canon les épouvante. Encore quelques obus et, les meilleurs d'entre eux ayant roulé sur la place, ils s'égaillent dans la campagne. Alors viennent des poursuites, des arrestations».

2.5. Quinto artículo: «Le dramatique conseil de guerre de Barcelone» (*Le Matin*, 14/10/1934, *Dernière Heure*, p. 3)

El día 14 de octubre *Le Matin* publicó dos artículos²³. Kessel envió el primero de ellos por teléfono el 12 de octubre (vía Le Perthus), pero la transmisión se retrasó. El segundo lo envió el día 13 desde *Le Perthus*, porque el gobierno español había suspendido las comunicaciones telefónicas de la prensa con el extranjero. Por eso, Kessel afirma que el día 13 tuvo que salir de España, para seguir informando desde Le Perthus: «Je vous téléphone de Perthus à la lisière même de cette Espagne que j'ai dû quitter aujourd'hui pour pouvoir continuer à vous transmettre les nouvelles».

Los dos artículos aparecen en la página 3, pero en orden inverso. El primero corresponde al enviado el 13 de octubre, e informa sobre la visita en la cárcel de Montjuic a dos oficiales condenados a muerte (el comandante Pérez Farrás y el capitán Escofet): «Notre envoyé spécial rend visite aux deux officiers condamnés à mort». El segundo artículo, enviado el 12 de octubre, informa sobre «Le dramatique conseil de guerre de Barcelone». Vamos a comentar aquí estos dos artículos siguiendo el orden cronológico de los hechos narrados, es decir, deteniéndonos primero en lo ocurrido durante la sesión del Consejo de Guerra, y pasando después a lo relacionado con la visita de Kessel a los dos oficiales condenados a muerte.

En la primera parte del artículo el narrador-testigo indica que los militares encausados eran el comandante de artillería Pérez Farrás²⁴, el capitán de caballería

²³ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k578499n-f3.item.zoom>.

²⁴ Enric Perez i Farrás, jefe de los Mozos de Escuadra en 1934, era comandante de artillería. Cuando Companys proclamó la independencia del «Estado Catalán», defendió el palacio de la Generalitat enfrentándose a los oficiales y soldados del general Batet. Un Consejo de guerra le condenó a la pena de muerte. El Presidente Alcalá Zamora le conmutó esa pena por la de cadena perpetua. Tras el triunfo del Frente Popular, fue liberado en 1936 y readmitido en el Ejército. En julio de 1936 contribuyó a sofocar la sublevación de los militares, y detuvo al general Goded, líder de la rebelión en Barcelona. Al comienzo de la Guerra Civil fue nombrado «jefe militar» del Comité Central de Milicias Antifascistas y destinado al Frente de Aragón como asesor militar de la columna Durruti. Por desavenencias con

Escofet²⁵, el capitán Gatei y el comandante Rivas. El comandante Pérez Farrás y el capitán Escofet intervinieron de forma más directa en la insurrección armada oponiéndose a los militares mandados por el general Batet. El resultado fue la muerte de un oficial del Estado Mayor y de tres sargentos. Por eso fueron encarcelados, y juzgados por un Consejo de Guerra.

Luego pasa a describir, desde su punto de vista personal, la escena del proceso en el castillo de Montjuic: la entrada de los miembros del tribunal, la llegada de los acusados, la lectura del acta de acusación, la intervención de los abogados defensores, etc. El narrador se encontraba al fondo de la sala y solo podía observar las nuca de los acusados, que le parecían «expresivas» de la personalidad de cada uno: «Celle du capitaine Escofet, nerveuse, orgueilleuse et fine sous des cheveux noirs et ondés frémissait impatiemment. Perez Farras tenait la sienne, halée et robuste, si droite, si rigide, qui semblait un bloc». Cuando un coronel terminó de leer el acta de la acusación y pidió la pena de muerte para Farrás y Escofet, el narrador describe de esta manera su gesto y compostura: «La nuque de Farras ne remua pas d'une ligne. Escofet essuya ses mains avec un mouchoir, car une chaleur moite épaississait l'atmosphère [...], et les passa sur ses cheveux. Ce mouvement me révéla son profil». A continuación resume el alegato del coronel Arregui, que actuaba como defensor, y que argumentó que se trataba de un caso de lealtad y de obediencia a las órdenes recibidas: «Il montra [...] que toute leur faute avait été d'être loyalement, bravement, aux ordres de la Généralité». Cuando terminaron las deliberaciones, el presidente del tribunal preguntó a cada uno de los dos acusados si tenía algo personal que alegar. El comandante Pérez Farrás asumió toda su culpabilidad y eximió de ella a los Mozos de Escuadra: «Je n'ai qu'un mot à dire, déclare-t-il. Tous les actes des Mozos de Escuadra, j'en suis responsable et moi seul».

El capitán Escofet dijo que prefería morir a abandonar el uniforme del ejército de la República española contra el que ha tenido que luchar arrastrado por la fatalidad.

Durruti, volvió a Barcelona y pasó el resto de la guerra como gobernador militar de Tarragona y, posteriormente, de Gerona. Al acabar la guerra, se exilió en México donde murió en 1949.

²⁵ El capitán Frederic Escofet era el Comisario General de Orden Público cuando se produjo la proclamación del Estado Catalán el 6 de octubre de 1934. No aceptó el ultimatum del general Batet y defendió el palacio de la Generalitat enfrentándose a las tropas del ejército español. Condenado a muerte por un Consejo de guerra, el Presidente Alcalá Zamora le conmutó la pena por cadena perpetua. Con el triunfo del Frente Popular, fue liberado en 1936. Al ser restaurada la Generalitat en junio de 1936, Companys le nombró de nuevo Comisario General de Orden Público. Escofet contribuyó de manera eficaz al fracaso de los militares sublevados en Barcelona en julio de 1936 (cf. Silva, 2017: 273-319). Intervino como Jefe de Estado Mayor de la 4ª Brigada de Caballería del frente de Aragón. Tras la caída de Cataluña, pasó a Francia en febrero de 1939. Vivió exiliado en Bruselas. Regresó a España en 1978, instalándose en Barcelona, donde murió en 1987.

El tribunal se retiró para deliberar, y Kessel salió al patio sintiéndose retenido por una «fuerza oscura». Esperó tres horas para conocer la sentencia, y como no se anunciaba, decidió abandonar el lugar. Por la noche se enteró de que la sentencia había sido la pena de muerte. La noticia causó sorpresa en Barcelona. Se empezaron a recoger numerosas firmas para pedir el indulto.

2.6. Sexto artículo: «Notre envoyé spécial rend visite aux deux officiers condamnés à mort» (*Le Matin*, 14/10/1934, p. 3)

Tras conocer la sentencia, Kessel decidió realizar una visita a los dos militares condenados a muerte, y comprometerse a solicitar el indulto para ellos, mostrando así un gesto de solidaridad y de apoyo a unas personas cuya muerte podía ser próxima. Al comienzo del artículo señala que durante la sesión del tribunal militar se hizo algunas amistades que le ayudaron a conseguir entrar en la cárcel de Montjuic. Cuando llegó a la celda donde ambos se encontraban recluidos, se sintió emocionado y no podía hablar: «Mon émotion me noua si fort la gorge que, je l'avoue, il me fut impossible, aux premiers instants, de prononcer un mot».

Lo más significativo de este artículo es el diálogo que se estableció entre Kessel y el comandante Pérez Farrás. El reportero le preguntó cómo sucedieron las cosas cuando recibió la orden de defender a toda costa al gobierno de la Generalitat. En su respuesta Farrás explica que se sintió obligado a disparar contra un comandante de artillería que había sido un compañero de promoción:

- C'est simple, dit Perez Farras. On m'avertit que des soldats montaient à l'assaut de la Généralité et venaient par une petite rue de la vieille ville. Je me portai à leur rencontre avec une escouade de mes hommes, les Mozos de Escuadra. Les soldats étaient là, en effet, et menés par un commandant d'artillerie qui se trouvait être un de mes camarades de promotion.
- Va-t'en, lui dis-je. J'ai l'ordre de ne pas te laisser passer.
Il répliqua qu'il avait l'ordre d'avancer. Je ne pouvais faire qu'une réponse « Les armes décideront ». Il fut tué.

Farrás se sentía culpable de esta muerte. El diálogo prosiguió entre los dos. Farrás le confesó que «Le soir où vous m'avez rendu visite à la Généralité, je savais déjà que les cartes étaient données et perdues». Si tomó la decisión de resistir, fue para salvar su honor y para que algunos catalanes pudieran aprender de su fracaso: «De cet échec que j'avais prévu, quelques Catalans au moins sortiront propres. Et j'y tiens, car je suis fils et petit-fils de républicains catalans. Pour le reste, qu'importe ...».

Kessel pudo observar que el capitán Escofet estaba completamente de acuerdo con lo que decía Pérez Farrás : «Tout ce qu'il disait, le capitaine Escofet l'approuvait, le faisait sien». De pronto se abrió la puerta de la celda y entró un oficial que se abrazó a Escofet: era su hermano. Una mujer le seguía con cara de angustia: «C'était la femme du capitaine». Kessel se despidió de los dos oficiales condenados apretando sus

manos con efusión. Cuando se acercaba a la puerta, la mujer y el hermano de Escofet le suplicaron, casi al unísono lo siguiente : «Vous qui appartenez à un grand journal de la France, nation humaine entre toutes, dites, nous vous en supplions, que ni l'un ni l'autre des condamnés à mort ne sont coupables [...] Dites qu'on doit les gracier, dites-le !».

Como hombre de honor, Kessel prometió que haría conocer en Francia la petición de indulto. Y nada más pisar suelo francés, transmitió a sus lectores ese mensaje desgarrador: «Ayant à peine touché le sol français, je vous transmets ce déchirant message».

Al final de la página, el periódico *Le Matin* ha introducido una breve noticia de la agencia Havas en la que se informa que, tras un consejo de ministros en Madrid, el Presidente ha declarado que el gobierno ha examinado la sentencia del Consejo de Guerra que condenó a muerte a los dos oficiales de la Generalitat: «Les délais d'exécution prévus par le code militaire ont été *suspendus*».

Como conclusión de nuestro análisis, podemos afirmar que los artículos de Kessel sobre la insurrección en Cataluña en octubre de 1934 presentan un importante valor informativo y testimonial. A través de ellos, nos acercamos a una sangrienta tragedia, que se desencadenó en Barcelona, cuando el gobierno nacionalista de la Generalitat proclamó la independencia del «Estat Català». De la información y del testimonio de Kessel, el lector puede deducir que dicha proclamación respondía a una organización bien planificada que contaba con el apoyo de varias fuerzas armadas: unos 500 Mozos de Escuadra, 3.000 guardias de asalto con buen armamento, y, por otro lado, unos 50.000 jóvenes de las clases medias, entre los que destacaban los escamots (grupo paramilitar de Esquerra Republicana) que fueron armados con rifles y pistolas, y otros grupos de distintas ideologías (entre ellos, los militantes de Alianza Obrera). Los dirigentes llegaron a pensar que incluso el ejército, cuyo jefe supremo era el general Batet, pasaría a ser dirigido por el Presidente de la Generalitat. Conviene resaltar que, tras el fracaso de los independentistas, Kessel reconoció el honor de los militares vencidos, y cuando fueron condenados a muerte, les mostró su solidaridad apoyando la petición del indulto.

3. Los cuatro artículos del reportaje titulado *Orage sur Barcelonne* : una segunda versión, más elaborada y profunda, sobre la insurrección de Cataluña

Kessel redactó en Pau, en la segunda mitad de octubre de 1934, los cuatro artículos del reportaje titulado *Orage sur Barcelone*, y los publicó en el semanario *Marianne*²⁶, entre el 17 de octubre y el 7 de noviembre de 1934. Con la publicación en

²⁶ *Marianne* fue un semanario político y literario para la élite intelectual francesa y extranjera, fundado por Gaston Gallimard en 1932, y dirigido por Emmanuel Berl hasta 1937. Entre sus colaboradores mencionaremos a André Malraux, Julien Benda, Antoine de Saint-Exupéry, Jean Rostand y Marcel Aymé.

este semanario, podía dirigirse a un público más selecto y posiblemente más capaz de entender el significado histórico de lo ocurrido, que el público de los lectores del periódico *Le Matin*. Por eso, tenía que ofrecer un enfoque más detallado, más profundo y más literario que el enfoque ofrecido cuando se fueron produciendo los acontecimientos. Entonces sus informaciones tenían que dar a conocer, día tras día y de una manera rápida, el ritmo complejo de unos hechos en su incierto y dramático devenir.

En los cuatro artículos de este nuevo reportaje, a diferencia de los artículos publicados en *Le Matin*, el sujeto informador ya conoce el devenir de los acontecimientos (dado que pertenecen a un pasado reciente) y tiene una visión de conjunto sobre todo lo ocurrido. Puede ahora ofrecer una información más completa y más elaborada de los hechos, y aportar una interpretación más profunda sobre su significado humano e ideológico. La perspectiva adoptada constituye, por lo tanto, una especie de segunda versión de la insurrección de Cataluña. El narrador-testigo va a tratar de rememorar los hechos para configurarlos con un estilo más dramático, más brillante e impresionista, es decir, más elaborado por la imaginación y la sensibilidad del escritor. Por eso, recurrirá con frecuencia a imágenes evocadoras y a los esquemas narrativos del relato literario.

Para conseguir este nuevo objetivo, Kessel se propuso redactar un tipo de reportaje que los expertos en el análisis del discurso periodístico llaman «reportaje de escritor»²⁷, y que se produce cuando un periódico de gran tirada encarga a un escritor conocido actuar como reportero para informar sobre un acontecimiento significativo. Este género compagina la dimensión documental del discurso periodístico con la dimensión imaginativa y estética del discurso literario, recurriendo a una organización textual bien elaborada y a unas imágenes sugerentes que puedan contribuir a iluminar el sentido profundo de los acontecimientos. Según explica Tassel (2008: 915), Kessel, en el último volumen de *Témoignage parmi les hommes*, afirma que la poética del reportaje debe responder a tres funciones principales: informar, convencer y emocionar. A estas funciones permanentes, Kessel añade otra que el escritor-reportero debe intentar alcanzar: hacer soñar. No se trata, por lo tanto, de buscar, ante todo, la objetividad en la información, sino de hacer percibir el sentido del «acontecimiento relatado» desde una perspectiva personal y sensible, capaz de atraer el interés del lector haciéndole participar de las impresiones, emociones y reflexiones que ese acontecimiento suscitó en la conciencia del sujeto informador. En efecto, el escritor-reportero ha tenido que realizar un acercamiento personal a unos acontecimientos significativos que él desconocía por completo, para poder luego hacer partícipe al lector. Kessel, por su parte, no dudará en poner de relieve ante el lector cómo fue adquiriendo su visión de los hechos narrados. No podemos detenernos en presentar aquí un comentario detallado

²⁷ Sobre el género periodístico del *reportaje de escritor*, se pueden consultar los estudios de Boucharenc (2004), Tassel (2008) y Odaert (2012), entre otros.

de los cuatro artículos que integran el reportaje *Orage sur Barcelone*. Nos limitaremos a poner de relieve las informaciones, reflexiones y valoraciones que aportan aspectos nuevos, o contribuyen a matizar lo expuesto anteriormente en los artículos publicados en el periódico *Le Matin*.

3.1. Artículo primero : *Orage sur Barcelone* [1] (*Marianne*, 17/10/1934, p. 3)

En este largo artículo²⁸, el narrador ofrece algunas informaciones interesantes sobre aspectos que no habían sido tratados en los artículos publicados en el periódico *Le Matin*.

Adoptando un estilo impresionista impregnado de lirismo, va a exponer sus vivencias y sus sensaciones personales. Empieza el artículo indicando que pasó la frontera en Port-Bou el 3 de octubre en su coche, y escogió el camino de la costa mediterránea «pour sa beauté, mais aussi pour que mon voyage fût marqué dès ses premiers instants par un caractère de lenteur, de nonchalance même, que je m'étais fermement promis d'observer». Cuando fue descubriendo el paisaje quedó fascinado «par un ciel lumineux, une mer sans fissures et qui venait mourir au creux des criques vierges entre deux rochers dont le jet immobile semblait celui d'un rouge torrent pétrifié». Esto le hizo sentirse muy lejos de Francia: «Je fus transporté très loin de France d'une manière forte, profonde et qui n'avait aucune mesure commune avec l'humble distance qui m'en séparait». Cuando llegó la noche, se hospedó en Gerona; y al día siguiente se dedicó a visitar la ciudad antigua, que constituyó, para su sensibilidad, todo un sorprendente descubrimiento con sus imponentes murallas y sus calles estrechas y románticas: «Gérone était un don magnifique, un signe qui surgissait au premier soir sur le seuil. Comment restituer sur le papier la vie des pierres et des siècles, rendre tangible cette épaisseur du temps accumulé sur les demeures humaines... ? ».

En un paseo, cerca del río, se sentó para descansar. Entonces oyó la voz de un limpiabotas. Su aspecto le pareció simpático: «Il avait une figure très jeune, très vive, en même temps énergique et enfantine»²⁹. Se acercó para que le limpiara los zapatos. El muchacho hablaba bien francés. Conocía varias ciudades de Francia y soñaba con poder trabajar en un gran café de París:

Ici, c'est pauvre, c'est mort. La politique mange tout en Catalogne. Il ajouta en s'éloignant : « *On est furieux contre le nouveau gouvernement*³⁰, vous savez. *Il y aura du malheur bientôt. Cela va coûter des têtes* ». Son gentil sourire d'adieu ne fut pas d'accord avec la menace de ses prophéties».

²⁸ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7642433b-f3.item.zoom>.

²⁹ Estos mismos rasgos serán característicos del joven Alejandro, limpiabotas y anarquista, el protagonista de la novela *Une balle perdue* (1935).

³⁰ El gobierno de la CEDA y de Lerroux surgido de las elecciones de 1934.

Cuando Kessel llegó a Barcelona el jueves 4 de octubre por la tarde, se alojó en el Hotel Colón. Desde su ventana podía observar el mar y todo el encanto del barrio antiguo de Barcelona: «La journée de jeudi, je la passai à flâner sur le port qui, dans toute ville maritime, me fascine». Al día siguiente, deseaba entrevistarse con el Sr. Gassol, consejero de Instrucción Pública, para quien llevaba una carta de un amigo de París. El viernes día 5, intentó hablar con él desde el Hotel. Como no fue posible, salió a la calle a buscar un taxi. Pero ningún taxi paraba, porque se enteró que había una «huelga general» promovida por la Generalitat. Entonces se dirigió a pie hacia la Generalitat y se detuvo visitando con admiración las calles del barrio antiguo de Barcelona y las del entorno de la Catedral, que le causaron gran impresión: «Les fortes impressions qui m'avaient assailli à Gérone, je les retrouvais, mais disciplinées, décantées». El claustro de la Catedral le pareció «une oasis monastique, d'une limpidité assourdie et feutrée». Cerca de allí vio a unos Mozos de Escuadra y se quedó sorprendido contemplando sus uniformes, que tenían «un caractère de fantaisie débonnaire». Uno de los *Mozos* le indicó dónde se encontraba la Generalitat, y pudo entregar la carta al secretario del Sr. Gassol.

Una hora después, la ciudad había cambiado de aspecto y se notaba una eferescencia especial: los comercios habían cerrado. Grupos de jóvenes controlaban la circulación e imponían la huelga a todo el mundo: «Des jeunes gens arrêtaient les camions, les cars, les renvoyaient. Des cris de ralliement, des vivats que je ne comprenais point montaient brusquement, repris par des groupes enfiévrés».

Como no pudo sacar su coche del hotel, por causa de la huelga, Kessel decidió contactar con algunos periodistas de Barcelona para obtener una información sobre el nacionalismo catalán y sobre los movimientos y los partidos independentistas. La información obtenida se encuentra en el párrafo final titulado «Historique». Aquí, entre otras cosas, señala que desde principios del siglo, los teóricos de la identidad catalana y los partidos separatistas habían ido caldeando el sentimiento de una diferencia cultural, lingüística y política, que se había convertido en una especie de fe religiosa: «L'autonomie était devenue un mot d'ordre indiscutable et, pour beaucoup, une foi. Les esprits timides la concevaient humble et partielle, les exaltés exigeaient une véritable scission». Todo esto se agudizó cuando, con el triunfo de la República, Cataluña obtuvo un Estatuto de Autonomía, y cuando el partido Esquerra Republicana ganó las elecciones autonómicas en 1934: «L'aile extrême de ce dernier parti allait jusqu'à vouloir une indépendance complète de la Catalogne, la rupture de tout lien avec l'Espagne».

3.2. *Orage sur Barcelone* [2] (*Marianne*, 24/10/1934, p. 10)

Los acontecimientos relatados en este segundo artículo³¹ sucedieron el viernes 5 y el sábado 6 de octubre de 1934. Aquí Kessel ofrece una información más amplia, más detallada y matizada sobre los hechos que ya había expuesto en el periódico *Le Matin* en su crónica del 7 de octubre de 1934. En la primera parte del artículo, el sujeto enunciador se detiene en ofrecer algunas matizaciones sobre cómo transcurría la «huelga general» impuesta por el gobierno de la Generalitat. Su punto de vista transmite a los lectores una opinión lúcida y crítica, porque, según lo que va exponiendo, esa huelga estaba destinada a movilizar a la población: «Il semblait que Barcelone eût été prise d'assaut par une troupe sans uniforme, encore indéfinie, mal fixée sur sa force, son désir et ses chefs et qui attendait du destin sa décision». Los grupos que imponían la huelga, y que parecían haberse hecho dueños de la ciudad, eran, en su mayoría, jóvenes adolescentes («Pour la plupart ils n'avaient pas dépassé l'âge de l'adolescence»), empleados, funcionarios y estudiantes pertenecientes a la pequeña burguesía: «l'image même de la bourgeoisie dans ses classes les plus pauvres. Ils criaient, en catalan d'une façon neutre et terne et comme des injures au gouvernement Lerroux, acclamant la séparation». Entre ellos no había apenas obreros, y el gran sindicato anarquista de la CNT no la apoyaba: «Ainsi ceux qui disposaient des véritables forces révolutionnaires du sang et de la chair des insurrections, ceux-là se tenaient neutres, hostiles même au mouvement».

Observando lo que ocurría, el narrador concluye que se trataba de una huelga atípica por estar promovida y apoyada por el gobierno de la Generalitat. La juzga, por lo tanto, como una huelga «orientada»: «Le gouvernement ne la combattait pas. Loin de là, il la patronnait, il veillait à son exécution stricte. Il fallait donc admettre que, sans son intervention impérieuse, elle n'eût pas été véritable». Incluso los guardias de asalto se dedicaban a armar con rifles y pistolas a los jóvenes escamots y somatenes: «On laissait s'armer des ligues civiles ou plutôt on les armait. Le jeu, était clair et dangereux». Los obreros que se negaban a abandonar sus puestos de trabajo, eran obligados a hacerlo: «Je compris que des ouvriers refusaient d'abandonner le travail. On voulait les chasser de force»³². En las sedes de las asociaciones separatistas los voluntarios se agolpaban: «Ils y recevaient des brassards, des pistolets, des carabines». En el palacio de la Generalitat, «le Conseil de cabinet était réuni en permanence».

Para obtener una información más pertinente, Kessel decidió presentarse como periodista en el palacio de la Generalitat y solicitar una entrevista con alguno de los jefes. Los Mozos de Escuadra le cerraron el camino y le dijeron que el acceso a la

³¹ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76422431-f10.item.zoom>

³² Este ambiente de manipulación quedará bien reflejado en la perspectiva que adopta Alejandro en la novela *Une balle perdue*.

Generalitat había sido prohibido a los representantes de la prensa. Volvió a insistir y uno de los Mozos fue a consultar con su jefe. Poco después, el comandante Pérez Farrás, jefe de los Mozos, le recibía en su despacho y hablaba con él en francés. Su aspecto le pareció muy singular: «Un regard intense et gai, un menton comme un bloc, des lèvres hardies, sensuelles, la densité du front, une expression d'accueil, d'insouciance et de fermeté absolue».

Si comparamos la información que Kessel había ofrecido en su artículo publicado en *Le Matin*, el 7 de octubre, con la que ofrece ahora sobre su entrevista con el comandante Farrás, las diferencias no son muy significativas. Farrás le anuncia que pronto sucederá algo interesante: «Il est probable que vous entendrez proclamer l'indépendance de la Catalogne...». Cuando Kessel le recuerda que el gobierno de Madrid dispone del Ejército, Farrás le responde: «Je le sais bien, fit Perez Farras. Mais, en Catalogne, elle doit devenir armée catalane». Sin embargo, Kessel no hace aquí referencia a lo que Farrás le había dicho sobre el general Batet. Pone de relieve, por el contrario, el optimismo del comandante Farrás, que anuncia que si el ejército no se somete, la «revolución» catalana tendrá que recurrir a la «pelea»: «— *Si elle ne vient pas à nous tout de suite ? Eh bien, il y aura bagarre. Une pareille révolution (sa voix eut pour le mot une inflexion d'amour) se fait difficilement sans bagarre.*».

En la tercera parte del artículo, referida al acto de la proclamación de la independencia del «Estado catalán», el narrador-testigo cuenta que buscó un sitio alejado que le permitiera «embrasser la plus ample perspective possible». En ese lugar se encontró con unos periodistas de Barcelona a los que pidió información sobre los grupos políticos y sociales que se encontraban en la plaza. Ellos le hablaron de los somatenes y los escamots («membres d'une association à tendance fasciste et séparatiste»). Se esperaba también a los «rabassaires», obreros del campo «que le gouvernement a invités à venir cette nuit en armes dans Barcelone». Lo más significativo de este párrafo es la apreciación que el narrador expone sobre el contenido del discurso pronunciado por el presidente Companys y la escenificación de este acto político, una vez que los Mozos de Escuadra «reçurent l'ordre de pénétrer dans toutes les maisons environnantes et de garnir les toits.[...] Bientôt, parmi les cheminées, dans l'ombre nocturne, je vis luire faiblement les canons des fusils braqués sur la place». Ante las palabras con las que Companys declaraba que Cataluña no reconocía al gobierno reaccionario de Madrid y se convertía en un Estado independiente de una República federal española, Kessel formula esta interpretación crítica:

Quelles paroles pouvaient être plus graves que celles-là qui annonçaient non seulement la rébellion catalane, mais aussi que la Catalogne allait servir de base armée à une révolte dont l'Espagne entière allait être le champ. C'était la guerre civile déclarée, les provinces affrontées, le sort d'un peuple entier remis en question.

Contemplando el escaso entusiasmo del público y las aclamaciones afectadas de los jóvenes independentistas, no pudo llegar a sentir que estaba asistiendo a una escena grandiosa cuyo dinamismo tendría que resultar contagioso, como había podido comprobar ante el fervor de los *sinn feiners* de la Irlanda heroica. Por eso, el narrador-testigo, recordando la escena del 6 de octubre ante la Generalitat, se reafirma en su sentimiento de falta de entusiasmo y de confusa compasión:

Quand on a été roulé dans la véritable marée d'un peuple, comment ne pas éprouver le sentiment qui m'assaillit au soir du samedi 6 octobre et qui était fait de gêne pesante et de sourde pitié ? Il y avait dans toute cette scène, en même temps vive et laborieuse, quelque chose de pauvre, de boursoufflé et de mort qui faisait mal.

3.3. Artículo tercero: *Orage sur Barcelone* [3] (*Marianne*, 29/10/1934, p. 10)

Los hechos narrados, en este tercer artículo³³ del semanario *Marianne*, ocurrieron en Barcelona durante la noche del 6 y durante el 7 de octubre de 1934. Se trata de los enfrentamientos entre el ejército español y las fuerzas que apoyaban al «Estado catalán». Kessel había informado sobre estos hechos en el artículo publicado en *Le Matin*, el 8 de octubre de 1934. Ahora va a tratar de ampliar la información adoptando un tono más dramático y un estilo más literario.

La perspectiva adoptada por el sujeto informador para exponer cómo se fueron desarrollando los enfrentamientos durante la noche, es la de su propio testimonio personal. La implicación de la experiencia vivida confiere una mayor tensión dramática a los acontecimientos narrados. Empieza indicando que, en la noche del 6 de octubre, se retiró a su hotel dando vueltas al enigma de cuál sería la respuesta del Ejército. Pronto comenzó a oír el ruido inconfundible de los fusiles disparando, con su peculiar ritmo cerca de allí. Estaban en juego el nuevo «Estado catalán» y la nueva «República federal española» a los que el destino sólo les concedió unas «breves horas». Desde la ventana de su hotel observaba cómo la plaza de Cataluña empezaba a ser ocupada por los jóvenes defensores de la insurrección. Su biseñez y su falta de organización eran patentes: «Dans la façon dont ils tenaient leurs armes, dans leurs courses et leurs arrêts, il y avait une importance puérile, un désordre organique et, pour tout dire, une manière de jeu». Ninguno de ellos sabía cómo interpretar el ruido de los fusiles, «qui maintenant avait gagné la ville entière». Cuando esos jóvenes se dieron cuenta de que se acercaba «el regimiento», se sintieron nerviosos y desconcertados. Alguien disparó y todos hicieron lo mismo sin saber dónde apuntar: «Les balles jaillirent. Elles sifflaient à mes oreilles, frappaient les murs, brisaient les vitres, se perdaient dans la nuit».

³³ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7642244f-f10.item.zoom>.

De pronto se oyó una vibración pesada y profunda : «Le canon ! Il est impossible de faire sentir par les mots ce que peut signifier, par une douce nuit méditerranéenne, au milieu d'une ville immense, le bruit du canon». Resonaron varios cañonazos, y luego reinó el silencio. El narrador se pregunta: «Comprenaient-ils, ces enfants engagés dans une aventure disproportionnée, que le dénouement était proche ? Je ne saurais l'affirmer». Apareció después un pelotón de guardias de asalto que venía por el Paseo de Gracia. Los jóvenes creyeron que les iban a proteger. Pero los guardias decidieron volver a su cuartel: «Les volontaires catalans étaient abandonnés à eux-mêmes. Le jour se leva».

En la segunda parte del artículo, el narrador describe con bello estilo impresionista (siguiendo el ritmo de sus propias sensaciones) el amanecer del domingo sobre Barcelona y sobre el mar. Pero la belleza del paisaje no hizo cesar los combates, y el ruido de los fusiles aumentó:

Le soleil du 7 octobre parut du côté de la vieille ville. [...] Le bleu de la mer que je voyais de ma fenêtre étincela doucement. Mais ce réveil magnifique du ciel, de l'eau et des pierres n'arrêta pas le combat installé dans Barcelone, ni ses bruits de ravage.

Desde la ventana de su hotel, Kessel pudo observar que los jóvenes voluntarios catalanes seguían nerviosos y desconcertados. Disparaban «sans raison, sans viser, au hasard». El narrador evalúa su comportamiento señalando que, dentro del desorden de «cette révolution insensée», faltos de una verdadera dirección y de un necesario entrenamiento, habían jugado voluptuosamente con sus armas a hacer la insurrección. Pero ahora con la claridad del día, la esperanza había desaparecido: «Ils se trouvaient seuls sur la vaste place, comme des cibles nettes au soleil, aux soldats, au malheur. Cuando empezaron a oír un ruido de armas que venía de la Rambla y a ver camiones de militares con metralletas, los jóvenes servidores de la libertad de Cataluña desaparecieron de un plumazo: «Et, tout à coup, la place de Catalogne fut vide et nue. Les pigeons tranquilisés roucoulerent au soleil qui chauffait leurs plumes»³⁴.

Después de hacer alusión a la rendición y detención de Companys y de sus consejeros por los soldados del ejército de la República española, el narrador formula este comentario crítico: «Et cette ville que n'avaient pas su garder les séparatistes catalans, elle se retournait contre eux». En efecto, ante el paso de los soldados, una buena parte del público se puso a aplaudir. Kessel se reafirma en su impresión de que la sublevación de Cataluña le pareció «mediocre» y no le suscitó ningún entusiasmo, a pesar de su admiración por la auténtica rebelión: «Ce soulèvement médiocre et qui

³⁴ La inexperiencia y el descontrol de los jóvenes escamots y somatenes, que tenían que defender a la nueva «Republica Catalana» en la plaza de Cataluña y sus alrededores, será un tema significativo que Kessel tratará dentro de la intriga de su novela *Une balle perdue* (1935).

n'avait rien ému dans mes cellules profondes, si accessibles pourtant à tout ce qui respire la révolte, la rébellion vraie, organique, nécessaire».

Por otro lado, volviendo sobre el gesto admirable y heroico de algunos jóvenes «guerrilleros», que habían decidido vender cara su vida disparando contra los soldados desde los tejados (como ya había señalado en el artículo de *Le Matin*, del 8 de octubre), el narrador va a insistir en manifestar su «respectueuse et chaude» admiración por los que ahora llama un «puñado de francotiradores», que no aceptaron la sumisión y se enfrentaron al ejército por una cuestión de honor: «Ils pouvaient, comme tant d'autres, fuir après avoir jeté leurs armes [...] Mais eux, ils avaient dans les veines le feu véritable des insurrections, l'entêtement inébranlable de la foi et du désespoir. Leur instinct n'acceptait pas la défaite sage, la raisonnable capitulation». Por eso continuaron disparando sólo para sentir «que leur cause criait encore. Et la troupe s'affolait, répondait par salves de fusils et de mitrailleuses, et à coups de canon».

El recuerdo vivo (rememorado en «presente») del día magnífico del domingo 7 de octubre en Barcelona, viene a marcar un fuerte contraste con el ambiente de «guerra» que todavía domina en la ciudad y que trae dolorosos recuerdos al narrador (que había participado como soldado y aviador en la primera Guerra Mundial): «Et dans cette ville gronde, [...] la guerre dont je reconnais, une à une, avec une stupeur incrédule et comme si elles étaient des échos d'un autre monde, les voix lugubres et sauvages: le fusil, la mitrailleuse, les grenades, l'obusier, le canon».

En la parte final del artículo, el sujeto informador vuelve sobre el tema de los «francotiradores» cuya rebeldía había suscitado su admiración, e introduce una escena de la que él fue testigo cuando estaba observando los vestigios de los enfrentamientos en el barrio antiguo. Un trozo de yeso, procedente de un disparo, cayó cerca de él. El disparo provenía de un tejado donde se escondía un francotirador. Esta escena (de la que Kessel no había informado en sus artículos de *Le Matin*) motiva una reflexión en la que el narrador explica el método de ataque que habían adoptado. En efecto, esos «francotiradores» no disparaban con carabina, porque su largo cañón les habría delatado, sino que se servían de una pistola³⁵: «Invisibles, couchés, aplatis sur les toitures, ils étendaient le bras jusqu'au bord et là, fléchissant le poignet dans la direction d'un piquet de garde ou d'une patrouille, lâchaient leur coup de pistolet au jugé, sans viser». Esto ponía nerviosos a los soldados, porque no sabían desde dónde estaban siendo disparados. Entonces respondían con una serie de ráfagas que alarmaban a otros soldados, incluso a las ametralladoras.

³⁵ Como veremos más adelante, la admiración por la rebeldía heroica de esos francotiradores y por su manera de disparar desde los tejados, constituirá un tema fundamental de la novela *Une balle perdue*, protagonizada por Alejandro, un valiente limpiabotas anarquista.

3.4. Artículo cuarto: *Orage sur Barcelone* [4] (*Marianne*, 07/11/1934, p. 10)

El narrador³⁶ empieza haciendo alusión a la «Fête de la Race» que se celebraba el 12 de octubre, y en la que el público de Barcelona se dedicó a divertirse. Ese día tenía lugar, en la fortaleza de de Montjuic, el Consejo de guerra que iba a juzgar al comandante Pérez Farrás, jefe de los Mozos de Escuadra (con el cual Kessel había mantenido una entrevista en la tarde del 6 de octubre). Para poder asistir a la sesión del tribunal, necesitaba un permiso especial de las autoridades militares. Cuando, después de mucho insistir, obtuvo ese permiso, tomó un taxi para llegar lo más pronto posible a la cárcel de Montjuic, cuyo aspecto le pareció «redoutable et féodale».

A partir de aquí, se detiene en describir la dramática escena del ceremonial que tuvo lugar en la sala donde se reunió el Consejo de guerra: el aspecto de la sala, la entrada de los miembros del tribunal, la entrada posterior de los militares acusados, la lectura del acta de acusación, etc. Lo que le interesa resaltar es cómo se juzgó al comandante Pérez Farrás y al capitán Escofet: «Je ne veux parler ici que de Perez Farras et d'Escofet, car ce fut sur eux que s'acharna l'accusation, [...] et ce fut leur sort qui, quelques heures après, émut de pitié et de supplication la Catalogne entière».

Cuando el juez instructor terminó la lectura del acta de acusación y pidió la pena de muerte para Farrás y Escofet, el narrador-testigo (que veía la escena desde atrás) expone la reacción de cada uno de ellos retomando casi las mismas palabras con las que había descrito esta escena en el artículo publicado por el periódico *Le Matin* (14/10/1934). Del conjunto del artículo escogeremos solamente ciertos párrafos que nos parecen significativos por su contenido informativo, o por las imágenes sugerentes que iluminan lo narrado, como ocurre, por ejemplo, en esta descripción impresionista de las figuras fijas e inmóviles de los jueces que parecen estatuas de piedra y recuerdan a algunos cuadros de Velázquez, de Goya o de Zurbarán: «Les neuf juges [...] haussaient leurs visages comme sur une fresque des temps révolus. Et quels visages ! Certains étaient de Velasquez, certains de Goya et d'autres de Zurbaran [...] par leur immobilité, devinrent des images de pierre».

Por su contenido informativo, señalaremos algunas palabras del coronel Morrachis Arregui³⁷, defensor del comandante Farrás y del capitán Escofet, que basó sus argumentos en el honor militar de la obediencia leal a las órdenes recibidas: «Je dis que ces deux officiers n'ont fait que leur devoir en obéissant à leur chef, M. Companys, président de l'Etat de Catalogne. [...] Est-ce que la discipline et le courage sont devenus des crimes aux yeux des soldats que nous sommes ?».

³⁶ Versión digital del texto original disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7642245v-f10.item.zoom.texteImage>.

³⁷ El coronel Morrachis Arregui, por orden del general Batet, había estado al mando de las tropas que se apoderaron del palacio de la Generalitat.

Cuando acabó la sesión del Consejo de guerra, Kessel abandonó la fortaleza de Montjuic con cierto optimismo. Pero, por la noche se enteró de que el tribunal militar había dictado sentencia de muerte contra Farrás y Escofet. Desconcertado, decidió ir al día siguiente a la cárcel de Montjuic a visitar a los dos oficiales condenados. Para poder acceder, tuvo que recurrir a la ayuda de algunos militares que había conocido el día anterior. A las cuatro de la tarde del sábado 13 de octubre, consiguió entrar en la galería del calabozo donde se encontraba la celda de los dos militares. Lo más significativo del encuentro es, sin duda, la respuesta del comandante Farrás, cuando Kessel le preguntó por qué había resistido enfrentándose contra los soldados del general Batet. En la respuesta no solo hace alusión a una cuestión de honor y a ser «hijo y nieto de republicanos catalanes», sino que defiende además un ideal político de signo anarquista y humanitarista³⁸ :

Et, en vérité, ce n'est pas pour la Catalogue que j'aurais voulu mourir, mais pour que ma maison soit un dernier et libre royaume.

- Mais c'est le rêve des anarchistes, dis-je lentement !

- Non, des humanitaristes.

Después de lo dicho por Farrás, se presentaron en la celda la mujer de Escofet, su hermano y su cuñado, que suplicaron a Kessel que solicitara el indulto desde Francia. Kessel lo prometió. Se fue a buscar su coche para salir rápido hacia la frontera. No tuvo tiempo ni de pedir un salvoconducto militar, pero logró salir airoso en todos los controles y a las nueve de la noche ya estaba en Le Perthus.

Kessel acaba su reportaje constatando el dramático final de un viaje que él había iniciado como un viaje de placer. A pesar de todo, reconoce que ha podido ver algunos gestos admirables y sentir emociones muy personales: «Mais peut-on aller contre son destin? Et comment regretterais-je d'avoir entendu le combat désespéré des *guerrilleros* de Barcelone ? Et, surtout, de m'être senti si humble et si pauvre d'âme devant Perez Farras, dans Montjuic ?»

4. La insurrección en Cataluña en *Une balle perdue* (1935), una novela ideológica de aprendizaje con sensibilidad lírica y dimensión trágica

Durante cierto tiempo, Kessel se sintió obsesionado por el recuerdo de los «guerrilleros» de Barcelona que, viendo que no podían vencer a los soldados del ejército de la República española, en lugar de huir y de tirar las armas, decidieron salvar su dignidad y su honor actuando como «francotiradores» contra esos soldados, sin miedo a morir en el combate. Como admiraba ese gesto heroico³⁹, quiso explorar su

³⁸ En la respuesta a la misma pregunta, en el artículo del diario *Le Matin* del 13 de octubre (p. 3), Kessel había recogido solamente la adhesión de Farrás a la causa del independentismo catalán.

³⁹ Al final del «préface» de esta novela, recordando lo que presencié en Barcelona, Kessel afirma: «Et pendant ces heures interminables [...] j'ai vécu en esprit avec ces hommes, ces *desperados*, qui seuls,

sentido por medio de la ficción literaria y se dedicó a escribir la novela titulada *Une balle perdue*⁴⁰, cuya redacción terminó en Saint-Tropez el 27 de mayo de 1935. La ficción le permitía realizar esa exploración desde el interior de la conciencia del personaje principal, un joven limpiabotas llamado Alejandro que había asumido la ideología anarquista.

El relato de la historia se realiza desde la palabra de un narrador impersonal y extradiegético, que adopta aparentemente una perspectiva omnisciente, porque conoce el exterior y el interior de los personajes. A algunos, como Alejandro, los observa con connivencia y simpatía, y a otros, como Vicente, con distancia e ironía. En realidad, con el personaje de Alejandro, el narrador adopta con frecuencia una focalización interna, porque actúa como «sujeto focalizador». En efecto, desde su mirada y su pensamiento, Alejandro observa, valora e interpreta a los que le rodean («objeto focalizado»): su falso amigo Vicente, su verdadero amigo Juan Cardenio, el anarquista Gurreaz, la joven inglesa, el grupo de los escamots⁴¹ dirigidos por Vicente, etc. Por medio de esta técnica narrativa, el narrador introduce (recurriendo a menudo al estilo indirecto libre) el «punto de vista representado»⁴² de Alejandro: sus pensamientos, sus impresiones y sus ilusiones. De esta manera, el lector va asistiendo a la evolución ideológica y existencial del personaje. Esa evolución implica un determinado «aprendizaje» sobre la dura realidad de la vida. El aprendizaje de Alejandro constituye el mensaje principal que el autor le ofrece al lector. Presentamos a continuación los aspectos principales de dicha evolución.

4.1. El anarquista Alejandro frente al independentista Vicente: dos amigos antagónicos

Empezaremos señalando que el personaje de Alejandro está inspirado en un joven limpiabotas con el que Kessel había hablado en Gerona sobre la grave situación

face à leur mort, s'acharnaient, au-dessus de la cité grondante, à un combat insensé et sublime. [...] Leur souvenir, devenu obsession, m'a dicté *Une balle perdue*.

⁴⁰ *Une balle perdue* fue publicada en 1935 (Les Éditions de France). La editorial Plon reeditó esta novela en 1964, en un volumen titulado *Pour l'honneur*. También ha sido reeditada por la editorial Gallimard en 1982 (col. Folio junior), en 2001 y en 2015. Para nuestras citas seguimos la edición de 2015 de Gallimard. Nos referiremos a *Une balle perdue* con las siglas *UBP* y el número de la página.

⁴¹ Como ejemplo, citaremos el párrafo siguiente, en el cual el narrador transpone cómo enfoca Alejandro (desde su mirada y su pensamiento) a un grupo de jóvenes escamots dirigidos por Vicente: «Mais, lui, ils ne pouvait s'y tromper. Ces adolescents ne venaient pas de la plus pauvre plèbe, ni de la plus aventureuse. Dans leurs rangs Alejandro y reconnu des fonctionnaires à leurs débuts, des employés de commerce, des étudiants boursiers, bref les enfants d'une classe économe, sédentaire et, à l'ordinaire résignée» (*UBP*: 50).

⁴² Sobre los diferentes tipos que puede adoptar el «punto de vista» en el discurso del narrador y en el discurso de los personajes, ver A. Rabatel (2008).

política⁴³. Para entender el significado de la evolución ideológica y existencial de Alejandro tendremos que poner de relieve el encadenamiento de ciertos acontecimientos, y, muy especialmente, la ruptura de la relación de amistad entre Alejandro y Vicente. En efecto, frente al personaje de Alejandro hay que situar al personaje de Vicente, que encarna el estereotipo del joven catalanista. Alejandro admira a Vicente, porque cree que tiene una gran cultura y sabe escribir con facilidad. En realidad, Vicente es un joven estudiante voluble y engreído, hijo de una familia acomodada, que sentía curiosidad por conocer las teorías e ideologías más «modernas», pasando de una a otra, hasta que abrazó, por oportunismo, la causa de la independencia de Cataluña. Por eso, en los días previos a la proclamación de la independencia, había sido nombrado jefe de un grupo de jóvenes somatenes cuya misión era defender con las armas el «Estado catalán» (*UBP*: 30, 35, 37).

Sin embargo, Alejandro es un anarquista convencido. El narrador cuenta que no había recibido una educación cultural, pero asistía con frecuencia a las reuniones del sindicato anarquista, donde conoció y adoptó el Anarquismo libertario, que predica la implantación (por la violencia) de una sociedad «nueva» (sin Estado y sin patronos) dentro de la cual, la Humanidad recuperaría la bondad primitiva. Para Alejandro, la doctrina del anarquismo libertario aparece encarnada en el personaje de Gurreaz⁴⁴ (*UBP*: 32-34, 57), una especie de sabio pensador y de luchador social, que escribe artículos para el periódico *Diario Obrero* en cuyos locales pasa la mayor parte de su tiempo. Allí acudía Alejandro de vez en cuando para hablar con este teórico y activista sindicalista por el que siente una gran admiración.

El idealismo anarquista le hacía sentirse optimista, pero el entusiasmo de Alejandro por la vida será más intenso, porque acababa de conocer, desde lejos, a una joven inglesa llamada Helen Moore, que se alojaba en el Hotel Colón. Por ella sintió de repente una gran atracción amorosa, aunque él no se atrevía a hablarle: «Seule, elle était à la mesure du sentiment qui le ravissait. Seule, elle avait son éclat, sa rumeur incessante et cadencée, son lumineux sortilège» (*UBP*: 23).

Cuando Alejandro, por amistad, decidió acompañar a Vicente el día de la «huelga general» (promovida por la Generalitat) y luego el 6 de octubre por la tarde y por la noche, como se sentía ante todo un honrado anarquista, que sólo puede luchar

⁴³ Ver el Primer artículo del reportaje *Orage sur Barcelone* donde Kessel afirma que en Gerona conoció a un joven limpiabotas cuyo aspecto le pareció simpático: «Il avait une figure très jeune, très vive, en même temps énergique et enfantine». En la novela, Alejandro se acuerda de Gerona «sa ville natale, cloître, palais arabe et citadelle en même temps» (*UBP*: 36).

⁴⁴ La imagen de Gurreaz, varias veces herido en las barricadas y varias veces encarcelado como peligroso terrorista (*UBP*: 58-60), presenta algunas semejanzas con los líderes anarquistas Durruti y García Oliver. Estos dos anarquistas revolucionarios formaban en Barcelona, junto con Ascaso, el grupo de los «Solidarios».

por la causa de los más pobres⁴⁵ (y no por una «patria»), no quiso apoyar al grupo dirigido por Vicente (que obligaba a los obreros y a los comerciantes a sumarse a la huelga). Ni tampoco aceptó luchar por defender al «Estado catalán», cuando Vicente se lo pidió : «Je ne veux pas me battre [...] Je ne suis pas catalan, je suis anarchiste. Et je suis bien puni de l'avoir oublié un moment» (*UBP*: 39).

Todo esto va a motivar que la confianza y la amistad entre Vicente y Alejandro se rompan : «Les événements de la nuit avaient tiré de Vicente un personnage nouveau, avec lequel il n'avait plus de communion» (*UBP*: 78). En efecto, en la madrugada del 6 al 7 de octubre, Vicente y su grupo de jóvenes, armados con carabinas y pistolas, pasaron la noche esperando órdenes apostados en la Plaza de Cataluña y disparando alocadamente contra un enemigo invisible (*UBP*: 86-87), pues ante cualquier sobresalto, creían que se aproximaban los soldados del general Batet, con sus ametralladoras. El enfrentamiento entre ambos llegó a ser total cuando Vicente, histérico y desorientado, amenazó con disparar a la joven Hellen Moore que se encontraba en el balcón del Hotel observando lo que ocurría en la Plaza de Cataluña. Alejandro sobresaltado y furioso se abalanzó sobre Vicente y le puso su pistola contra la sien: «Il tint en joue Vicente jusqu'à ce que l'étrangère eût rabattu ses volets» (*UBP*: 88). Cuando los soldados del general Batet se fueron acercando, Vicente sintió un miedo atroz. Por sus labios salía una espuma amarillenta y le castañeteaban los dientes. Entregó sus armas a Alejandro, y se escapó de la Plaza de Cataluña, como ya lo habían hecho los jóvenes de su grupo. Alejandro se fue por su propio camino, con las armas de Vicente (*UBP*: 89).

4.2. La crisis de valores en la conciencia de Alejandro y su ruptura con la utopía anarquista.

Los actos de vileza y de violencia que Alejandro pudo constatar a lo largo de los tumultuosos acontecimientos a los que asistió en la noche del 6 de octubre y en la mañana del 7, fueron produciendo en su conciencia una dura crisis de valores que le condujo a dejar de creer en la utopía revolucionaria que predicaba la doctrina anarquista. Pensamos que la evolución ideológica de Alejandro y su «conversión» a una nueva concepción del hombre y de la sociedad, constituye el mensaje principal de esta novela de «aprendizaje». Por medio del personaje de Alejandro, Kessel pudo llegar a entender mejor la actuación de «une poignée de francs-tireurs» que tenían en sus venas «le feu véritable des insurrections, l'entêtement inébranlable de la foi et du désespoir», y cuyo heroísmo rebelde le había fascinado y obsesionado. Así pues, la evolución ideológica de Alejandro orienta la axiología o la escala de valores inscrita en el universo temático de *Une balle perdue*, y da un sentido a la significación ética y moral, que el autor desea hacer ver al lector. Por eso, nos parece necesario poner de relieve,

⁴⁵ «Je hais le sang. Je ne veux pas qu'on tue les hommes. Il n'y a pas de patrie, je le sais. Espagnols ... Catalans ... Qu'importe ! Je ne connais que les pauvres gens !» (*UBP*: 37).

aunque sea brevemente, los aspectos de la evolución psicológica e ideológica del personaje principal hasta el acto heroico que pone fin a su vida. Señalaremos, en primer lugar, que cuando fue descubriendo la inconsistencia de los valores de Vicente y la causa ilusoria del «destino de Cataluña» por la que éste luchaba, Alejandro sintió la necesidad de recomponer su sistema de valores para no sucumbir a la angustia de la desorientación: «Il essayait de recomposer son nouvel univers. L'autre, l'ancien, s'en allait en lambeaux, en miettes, en poudre. [...] Il se débattit contre lui-même, impuissant, enchaîné» (*UBP*: 82).

Le desconcertó mucho saber que la joven inglesa de la que estaba enamorado, había pasado la noche mirando desde el balcón de su hotel los enfrentamientos sin que él se hubiera enterado para poder protegerla contra el ataque de un histérico como Vicente (*UBP* : 91). Por otro lado, al escuchar a la multitud gritando «¡Viva el ejército!» y «¡Viva España!» ante los soldados vencedores, Alejandro pensó que eso no era más que pura hipocresía, porque, el día anterior, la misma multitud había aclamado a Companys : «Salauds!, Salauds! [...] Ils sont fiers maintenant ... Ils acclament les fusils, les uniformes, les mitrailleuses, la victoire ... Belle victoire ! Sur qui... ? Des bâtards, les uns et les autres ! [...] Je vais réparer, racheter ... » (*UBP*: 92)

Alejandro consiguió llegar su casa con la carabina y la pistola de Vicente, sin que nadie le hubiera detenido por el camino. Después de descansar durante un tiempo y de escuchar a su amigo Juan Cardenio tocar admirablemente la guitarra, Alejandro le anunció que debía irse: «Le temps est venu pour moi», y le señaló, con un gesto, el tragaluz del techo. Cardenio se dio cuenta de lo que significaba ese gesto: «Il signifiait pour lui, comme pour tout Espagnol, le combat sur les toits, la guérilla désespérée de l'homme seul» (*UBP*: 99). Su rebeldía le condujo, por lo tanto, a luchar en solitario contra los soldados. Esto quiere decir que dio un paso adelante para asumir un nuevo sistema de valores que nada tiene que ver con la revolución proletaria y utópica de los Anarquistas. Ahora sólo confiaba en el valor de la amistad (encarnada en Juan Cardenio) y en la rebeldía individual contra un mundo donde reinan el poder de las armas y la hipocresía social.

Cuando encontró un lugar adecuado, se tumbó sobre el tejado y lanzó un primer disparo con su pistola. Al principio se trataba de una especie de juego⁴⁶. Pero cuando vio que tres legionarios africanos habían entrado en su casa y estaban interrogando y dando una brutal paliza a su amigo Cardenio, Alejandro pensó que ya no podía seguir divirtiéndose sembrando el miedo en la ciudad sin buscar víctimas, porque ahora todo había cambiado, pues alguien tendría que dar el merecido castigo a esos legionarios que actúan como «les mercenaires du pouvoir, des tueurs profession-

⁴⁶ «Mais Alejandro ne songeait pas à tuer. Il voulait seulement déclencher la panique. Il y réussit à merveille» (*UBP*: 103). Esto hizo que los soldados gritaran asustados, y que luego dispararan desconcertados.

nels» (UBP:107). Estaba convencido de que era completamente necesario «qu'un homme vînt qui les défiât, qui les valût, et qui ne fut point, comme eux, un salarié du massacre ni le bourreau d'un pauvre corps, perdu d'épouvante» (UBP:116-117).

Cuando caminaba por la calle, escondiendo su carabina en un pequeño colchón vio desde lejos a Gurreaz, su admirado maestro en el Anarquismo, pero decidió no hablar con él, porque en el interior de su conciencia ya no podía creer en el «Paraiso feliz» que Gurreaz y sus amigos predicaban como una gran verdad «quand les hommes seraient délivrés des lois, des gouvernements, et rendus à eux-mêmes» (UBP: 118).

En efecto, Alejandro pudo comprobar en unos pocos días que la doctrina anarquista no podía ser real, porque los hombres no son buenos ni justos por naturaleza, y nadie puede obligarles a serlo, aunque haya cambiado el modelo de sociedad. Pensaba que esto no le hubiera dado la dignidad a Vicente ni la caridad a los legionarios africanos: «L'apprentissage fait par Alejandro de la nature humaine [...] avait été trop cruel et trop brusque pour lui laisser quelque rémission, quelque espérance. Non, les hommes ne valaient point qu'on voulut tuer et mourir pour eux» (UBP: 118-119).

El duro «aprendizaje» de la vida y de la sociedad, ha conducido, por lo tanto, a Alejandro al final de la inocencia y del idealismo anarquista. Aquí podemos ver cómo *Une balle perdue* es una novela ideológica de aprendizaje o de formación de la identidad moral, con un tono de lirismo trágico. A Alejandro sólo le quedaba la bondad y la belleza de la vida natural y de los gestos humanos hechos con una sonrisa y con una mirada alegre, es decir desde el valor de la amistad:

Mais les chants de la vie, rependus dans le ciel, les eaux et les ramures, portés par un accord de guitare [...] fluide merveilleux qui, [...] filtrait dans un sourire [...] la douceur d'un regard – voilà les génies qui exigeaient le sang d'Alejandro.

Pero ahora, todo eso sólo dependía de él mismo: «Je ne travaille que pour moi» (UBP: 119).

4.3. El acto heroico de la muerte como rebeldía final y la fe en el valor supremo de la amistad y de la solidaridad

Si Alejandro, decepcionado de la utopía anarquista, ha podido deducir que no merece la pena «matar y morir por los hombres», seguía sin embargo, convencido de que es necesario llegar a un acto supremo de rebeldía para dar un sentido pleno al valor humano de la amistad y a la dignidad personal. Por eso, decidió instalarse en el tejado de un edificio cercano a la Rambla, desde el cual podía observar la Plaza de Cataluña y la fachada del Hotel Colón. Sacó su carabina que llevaba escondida en un colchón de paja, y se apoyó sobre la balaustrada. Tenía conciencia de encontrarse

solo: «Tout seul au monde. Il le fallait ainsi. Là, résidaient sa force et sa foi et son honneur » (UBP: 122).

Desde que resuena el primer disparo contra Alejandro, el narrador adopta su perspectiva interna, como sujeto focalizador, para relatar la larga escena de su muerte (UBP: 122-129). Asistimos a sus impresiones e imaginaciones, que pueden ser confusas, o imaginarias, lo mismo que el mundo «focalizado» desde su subjetividad. Le corresponde al lector interpretar o deducir el grado de «objetividad» de lo percibido por el personaje. En un momento determinado, escuchó una serie de disparos que iban dirigidos hacia una misma dirección, pero no oyó silbar las balas, y se preguntó: «C'est le même fusil – le même, et pourtant, pourtant, je n'entends rien siffler», pensa-t-il, le front moite. «Mais alors, alors ...». En ese momento pensó que cerca de él se encontraba otro francotirador que disparaba también contra los legionarios: «Ce n'est pas moi, c'est eux qu'IL vise [...] C'est sur eux qu'IL tire [...] IL ... Un autre franc-tireur» (p.123).

Sentir que «otro» francotirador estaba disparando muy cerca de él, multiplicó los latidos de su corazón que inflamaban su pecho, como «un chant de bonheur»: «Il n'était plus seul au monde... Un autre se battait aussi, sans espoir et seulement pour la beauté, la dignité de la vie ... Un camarade ...» (UBP: 124). La presencia de este compañero le hizo volver a confiar en los hombres.

El lector puede pensar que Alejandro, al estar malherido, no sabe si está percibiendo a un «compañero» que también dispara (pero al que no puede llegar a ver) o a un *doble* de sí mismo. Sí vio, sin embargo, a tres legionarios, sobre los tejados, al otro lado de la calle, y creyó que iban a disparar contra el «otro» francotirador. Pero ninguno lo hizo. Entonces fue Alejandro el que disparó e hirió en el hombro a uno de los legionarios. Luego sintió un fuerte dolor en su vientre y comenzó a caerse. Los segundos que estaba viviendo se alargaban en un espacio «qui n'avait aucune mesure commune avec le temps» (UBP: 127). La cercanía de la muerte le hace sentir con fuerza la solidaridad y el amor por los compañeros: «Par bonheur, il y avait les *camarades*, tous ceux qui semblables de cœur et d'amour, se reconnaissaient aux signaux qu'ils traçaient par-dessus la grise et triste buée du marécage humain. Parce qu'ils existaient [...], Alejandro éprouva pour l'existence une tendresse sans fin» (UBP:127). Se puso de rodillas para poder ver al «compañero». Un cuerpo cayó rodando por las tejas y se lo tragó la calle. Pensó que los dos seres a los que más había querido y que habían dirigido una parte esencial de su vida, «avaient été *deux fantômes* ... le camarade du toit ...l'étrangère de la fenêtre» (UBP :129) (es decir, la joven inglesa que él había amado e idealizado desde lejos).

Pero en ese momento, mirando la fachada del Hotel Colón descubre que la joven inglesa por la que sentía un amor especial, estaba contemplando, desde su balcón, la muerte de un francotirador como una diversión, con un vaso de alcohol en la mano. Entonces Alejandro sintió en su interior una fuerte sensación de odio por esa

mujer inaccesible e inconsciente. Y mientras por su garganta corría un líquido viscoso, apuntó su carabina contra el cuerpo de la muchacha.

Al día siguiente, el periódico daba la noticia de la muerte de una joven inglesa que se encontraba en su balcón observando el final de la insurrección criminal. El texto terminaba así: «Elle a été tuée net, au front. *Une balle perdue, sûrement*» (UNP :133). El lector sabe que no se trató de una «bala perdida» sino voluntariamente disparada, como una especie de castigo por haberse burlado de los francotiradores que morían con un gesto heroico de rebeldía y de dignidad. Ese acto ¿fue un impulso irracional, porque su amor soñado había fracasado? Diremos que fue, más bien, la amargura de una gran decepción y de una equivocación, porque Alejandro morirá pensando que lo más importante era «savoir aimer ses camarades» (UNP :129).

Con este final amargo, sublime y heroico, Kessel justifica el gesto de rebeldía, de dignidad y de heroísmo de los «francotiradores» de Barcelona. Ahora el lector puede evaluar e interpretar ese gesto, tras conocer el resultado del «aprendizaje» existencial e ideológico de Alejandro, que no se ha dejado seducir por el nacionalismo catalanista ni ha podido aceptar la utopía revolucionaria y libertaria del Anarquismo. Su experiencia y su intuición le han hecho comprender que la amistad y el amor por los «compañeros», la dignidad y el honor personal, son los valores supremos por los que el individuo humano puede llegar a entregar su vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOUCHARENC, Myriam (2004): *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- CAPDEFERRO, Marcelo (1985): *Otra historia de Cataluña*. Barcelona, Editorial Acervo.
- COURRIÈRE, Yves (1985): *Joseph Kessel ou Sur la piste du lion*. París, Plon.
- GUARDIOLA, Antonio (1934): «*El golpe de Estado de la Generalidad*». ABC, 11 de octubre.
- ESCOFET, Frederic (1984): *De una derrota a una victoria: 6 de octubre de 1934-19 de julio de 1936*. Barcelona, Argos Vergara.
- KESSEL, Joseph (1956): «En Espagne, avec les francs-tireurs de Barcelone, en 1934», in *Les jours de l'aventure*. París, Del Duca, 1956. Vol. 2 du recueil *Témoin parmi les hommes*, 337-410.
- KESSEL, Joseph (1934): *Orage sur Barcelone. Marianne* [Reportaje en 4 artículos publicados entre el 17 de octubre y el 7 de noviembre de 1934]
- KESSEL, Joseph (1956-1959): *Témoin parmi les hommes*. París, Plon-Del Duca, 6 Volumes.
- KESSEL, Joseph (2015): *Une balle perdue*. París, Gallimard. [Les Éditions de France, 1935].
- LEFEBVRE, Michel (2006): *Kessel et Moral deux reporters dans la guerre d'Espagne*. París, Talandier.

- ODAERT, Olivier (2012): «Écrivain et reporter: les enjeux documentaires d'une posture littéraire», in *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*. Fabula / Les colloques. Disponible en: <http://www.fabula.org/colloques/document1748.php>; 10/09/2017.
- RABATEL, Alain (2008): *Homo narrans: Les points de vue et la logique de la narration*. Li-moges, Lambert-Lucas, tome I.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine (1936): «L'Espagne ensanglantée». *L'Intransigeant* [Reportaje en 5 artículos publicados entre el 12 y el 19 de agosto de 1936].
- SILVA, Lorenzo (2017): *Recordarán tu nombre*. Barcelona, Editorial Planeta.
- TASSEL, Alain, (2008): «Poétique du reportage dans *Témoin parmi les hommes* (1956-1969) de Joseph Kessel». *Revue d'histoire littéraire de la France*. 108 (4), 913-929. Disponible en: <https://doi.org/10.3917/rhlf.084.0913>.

Insularité, filiation et exil dans *Voyage à Rodrigues* et *L'isola di Arturo*

Florence LOJACONO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

florence.lojacono@ulpgc.es

Resumen

Los protagonistas de estas dos novelas, la primera de la mano de la italiana Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1957) y la segunda del premio Nobel francés J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues* (1986), padecen las consecuencias de una doble insularidad. Viven en una pequeña isla y, además, la idiosincrasia de sus sueños les aísla de los demás. Cada uno buscará su camino hacia una identidad propia, pero lo harán en sentido contrario, lo cual desembocará en distintos resultados. Para Arturo, la vida *real* empieza fuera de la isla. Por el contrario, para el Narrador, la vida *real* está justo ahí, en la isla.

Palabras clave: Morante. Le Clézio. Insularidad. Robinsonnade.

Abstract

The protagonists of two novels, the first by the Italian writer Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1957) and the second by French Nobel prize winner J.M.G. Le Clézio, *Le Voyage à Rodrigues* (1986), suffer the consequences of a dual insularity: they live on a small island and, in addition, they are isolated from their fellow human beings by their idiosyncratic dreams. Each of them chooses to pursue their quest for a fulfilling identity in opposing directions which, in turn, lead to contrasting outcomes. For Arturo, *real* life begins outside the island. On the contrary, for the Narrator, *real* life is right here, on the island.

Keywords: Morante. Le Clézio. Insularity. Robinsonnade

Résumé

Les protagonistes de ces deux romans, l'un de la main d'Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1957), l'autre du prix Nobel J.M.G. Le Clézio *Le Voyage à Rodrigues* (1986) souffrent des conséquences d'une double insularité: ils vivent sur une petite île et, de plus, l'idiosyncrasie de leurs aspirations les isolent de leurs congénères. Ils poursuivront leur quête à la recherche de leur identité dans des directions opposées, ce qui aboutira à des résultats différents. Pour Arturo la *vraie* vie commence en dehors de l'île. Pour le Narrateur au contraire, la *vraie* vie est juste ici, sur l'île.

* Artículo recibido el 13/11/2018, evaluado el 15/02/2019, aceptado el 25/02/2019.

Mots-clés : Morante. Le Clézio. Insularité. Robinsonnade

0. Introduction

La grande période du néoréalisme italien tire à sa fin quand Elsa Morante obtient le Prix Strega en 1957 pour son deuxième roman, *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo*. Les perspectives adoptées par la critique face à l'œuvre d'Elsa Morante recouvrent traditionnellement deux grandes thématiques. D'une part, on y reconnaît bien entendu la composante du *Bildungsroman* au sens large du terme (Cartoni : 2014, 65), comprenant, outre la transformation de l'adolescent en adulte, les relations père-fils, d'où un certain parallèle avec le *Grand Meaulnes* comme le souligne Seroni, ainsi que la résolution du conflit œdipien ; l'autre composante attestée étant celle de la poésie chevaleresque en tant que geste parodique ce qu'illustre Dell'Aia (2014). C'est ainsi que le *Roland Furieux*, très présent dans le premier roman de Morante, *Menzogna e sortilegio* (1948), est encore cité au chapitre cinq de *L'isola di Arturo*. Attirons l'attention sur la singularité des mémoires d'Arturo Gerace : elles présentent un récit de formation *à rebours*. En effet, l'enfance solitaire d'Arturo, entre solitude livresque et rêves éveillés, est le récit de la lente dé-construction d'une filiation et de son corollaire, la dé-mythification d'un destin. Il est alors intéressant de lire ce texte à la lumière d'un autre récit de solitude insulaire, mais de re-construction et de re-mythification cette fois-ci. En effet, à des milliers de kilomètres de Procida, un homme d'âge mûr arpente un âpre îlot à la recherche des traces déjà à demi effacées de son aïeul, dans le but de (se) reconstruire un passé illustre.

Ces deux romans, écrits à la première personne, *L'isola di Arturo* d'Elsa Morante et le *Voyage à Rodrigues* de J.M.G. Le Clézio paru en 1986, racontent à la fois l'attente toujours déçue et le poids d'une généalogie voulue prestigieuse. La différence entre les deux textes se lit dans les rapports que les protagonistes entretiennent avec leur propre mythologie familiale : Arturo n'aura de cesse de s'en alléger tandis que le Narrateur, dans un mouvement inverse, tentera d'en lester le roman de sa filiation. Au-delà des démarches de rejet ou d'appropriation d'une généalogie glorieuse, ce qui réunit les récits de Morante et de Le Clézio, c'est le substrat même de leur imagination, au sens le plus littéral du terme substrat : c'est la terre insulaire, Procida et Rodrigues. Les efforts des protagonistes pour rejeter ou s'approprier leur filiation sont intimement liés à leur condition d'insulaires, condition qui a façonné leur être imaginaire. Le huis clos insulaire, en doublant la solitude du protagoniste d'un liseré d'écume, se pose alors comme la condition essentielle de l'introspection.

1. Le roman de l'île

L'île littéraire se définit bien plus par la trame enchevêtrée des mythes qui l'enserment et qui lui donnent sa forme, que par ses singularités géographiques. Mais, même dans ce cas, les récits affluent dans les moindres détails. Le roman de l'île désigne l'ensemble de ces récits, qui sont autant de voix s'adressant directement aux lecteurs.

1.1. Aspect physique

Découvrons tout d'abord l'aspect extérieur des deux îles dont il est question, comme si, nous aussi, y abordions un jour de chaud soleil et d'ombres odorantes. Procida et Rodrigues partagent les comparaisons traditionnelles de la littérature insulaire, ce sont des « types »¹ selon la terminologie employée par Paul Zumthor (1972 : 82-95). Le symbolisme animal est, on le sait, très ancien et il a beaucoup été écrit sur l'île thériomorphe. Dans de nombreux textes, à l'exemple du premier voyage de Sindbad, l'île se révèle être en réalité le dos d'un animal marin.

Ces îles mouvantes sont « les Zaratans des récits arabes – les monstres marins dont les dos émergent et semblent des îles » (Zanotti, 2001 : 83). Il n'est donc pas étonnant que, du toit de sa maison, la silhouette de Procida « *somiglia a un delfino* » (16). Une autre comparaison type est celle qui fait de l'île un bateau. C'est ainsi que pour l'enfant solitaire, Procida est tout à la fois « *una flotta* » (73), « *una nave corsara* » (203) et qu'il aime à imaginer son île « *tutta imbandierata come una bella nave* » (117). Rodrigues, elle, « est semblable à un radeau perdu au milieu de l'océan » (35). Île dans l'île, l'image englobe aussi souvent la demeure familiale selon une tradition bien connue faisant de l'île un « espace-gigogne, secrétant à l'intérieur de lui-même d'autres lieux insulaires », précise Courtinat (2005 : 335) à propos d'une autre célèbre maison procidaine, celle d'Andrea, le grand-père de Graziella dans le roman éponyme de Lamartine. C'est ainsi que la « *Casa dei guaglioni pareva una grande nave piena di vento oceanico, in rotta su itinerari stupendi* » (56) tandis que le domaine d'Euréka est « comme un vieux navire » (125).

1. 2. Aspect mythique

Les deux îles ne partagent pas seulement un même substrat imaginaire, mais aussi, plus concrètement, un même substrat géologique car ce sont deux îles volcaniques. En dehors des évidences géologiques qui président à la naissance des îles et des explosions finales qui émaillent les structures narratives, le rôle du volcan est de proposer aux insulaires un concentré d'histoires aussi bien que d'Histoire. Inscrit

¹ « Le type est une micro structure constituée par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau fixe (soit unique, soit formel) et un petit nombre de variables » (Zumthor, 1972 : 84).

dans le cahier des charges de l'imaginaire associé aux îles désertes comme le faisait remarquer Abraham Moles en 1982, sa présence habille l'île d'une profondeur qui la relie au centre de la Terre². Le volcan est la toile de fond de la robinsonnade traditionnelle car « le thème de l'exploration tellurique n'est nulle part traité avec plus de richesse symbolique que dans le texte paradigme de Defoe » (Racault, 1990 : 116). À l'image de la verticale Lincoln ou de la profonde Speranza, se développent sur l'île deux types d'imagination que nous pouvons partager, selon la terminologie de Gilbert Durand, en imagination ouranienne et imagination chthonienne. La première est diurne, dirigée vers les cieux et la seconde est nocturne, enfouie dans les entrailles de la terre. Procida, pour celui qui tire son nom d'une étoile et croit lire son avenir glorieux dans les cieux, donne naissance à un imaginaire ouranien, à un monde rêvé dont les merveilles attendent Arturo par-delà les limites de l'île, par-delà les limites de l'enfance. À l'opposé de cette imagination diurne, le trésor du *Privateer*, enseveli dans le sol de Rodrigues, donne naissance à un imaginaire chthonien qui s'ingénie à lire et relire et relire encore les traces pierreuses d'un trésor enseveli. Deux îles, semblables dans leur aspect extérieur, mais qui, déjà, se revêtent pour les protagonistes d'imaginaires strictement opposés. Complétons à présent cette première approche géophysique par une approche géomythique car, nous allons le voir, Procida et Rodrigues partagent aussi un même substrat mythique, de commune façon, mais de direction opposée.

L'île est donc un « objet géographique très spécifique, particulièrement porteur de rêve et d'imaginaire » (Jourde, 1991 : 121). Assez nombreuses sont les études qui ont souligné les relations qui unissent, depuis l'Antiquité, les îles au merveilleux³ pour ne pas y revenir. Comme le rappelle Jean-Michel Racault (1995a : 10) : « Une antique tradition associe le site insulaire à la magie des métamorphoses et à l'irréalité mouvante des apparences ».

D'autre part, des liens tout aussi étroits unissent les récits insulaires aux récits de commencement. Le célèbre texte de Gilles Deleuze (2002 : 12) qui fait de l'île « l'origine radicale et absolue » relie cette préoccupation archaïque de l'origine absolue (Eliade, 2002 : 77) à l'essence même de l'île déserte. L'île incarne la géographie de l'origine et c'est tout naturellement que Rodrigues a pour le la Narrateur « la beauté de l'aube de la création » (25). La robinsonnade est donc ce genre littéraire qui met en scène « les divers liens possibles entre la notion d'origine et le site de l'île » note Racault (1990 : 111) dans un texte intitulé justement *Insularité et origine* soulignant les liens entre les reconstitutions *ab initio* d'une histoire ou de l'Histoire et les robinsonnades. Les récits d'Arturo et du Narrateur sont profondément ancrés d'une part,

² Sur les relations entre le volcan et l'île voir l'ouvrage de Burgos et Rubino (1996) ainsi que le chapitre sur le volcan insulaire de Jean-Michel Racault (2010 : 253-280).

³ Parmi les incontournables citons Moureau (1989), Reig (1997) et Trenc (2001).

dans cette insularité mythique puisque ce sont des récits se voulant récits des origines et, d'autre part, dans une insularité merveilleuse puisque ces récits sont portés par une imagination érigée en seul instrument du déchiffrement du réel. Ainsi Procida est « un'isola stregata » (322), elle ressemble à « una foresta toccata dall'incanto » (126), les mots « incanto » et « incantesimo » sont d'ailleurs répétés tout au long du roman. À Rodrigues, le Narrateur remarque partout « quelque chose de fascinant » (13), « quelque chose d'étrange » (31) et cette « impression [...] d'étrangeté au monde » (37) le poursuit tout au long de son séjour dans l'île. Les nuits en particulier sont « magiques » (29) et c'est au décryptage du « langage magique » de son aïeul (113), au décodage de « la parole de son mythe » (105) que le Narrateur consacre tous ses efforts.

Avec le temps, la nostalgie archaïque du primordial est devenue pour les Occidentaux la nostalgie du Paradis terrestre (Eliade, 2002 : 91, 151). En effet, le mythe insulaire est paradisiaque car : « il exprime en même temps la nostalgie d'une origine et la perfection d'un état » (Fougère, 2005 : 379). Ce mythe est paradisiaque dans sa temporalité (le point zéro des commencements) et dans sa qualité (la Terre sans mal). Notons au passage que les deux romans entrelacent si bien légendes, lectures et fiction familiale, que tous deux font état d'un anneau magique : l'anneau qui rend invisible dans *L'isola di Arturo* (488), l'anneau magique de Suleïman dans *Voyage à Rodrigues* (118)⁴. De la magie au paradis, d'un paysage enchanté au jardin d'Éden, la nostalgie des origines et l'imagination topophile⁵ ont vite fait le pas. L'enfance d'Arturo Gerace est « come un paese felice » (28), elle est tendue en avant, « in attesa di tale epoca mitologica » (57) quand il aura enfin l'âge de partir découvrir le monde avec son père, souverain absolu de l'île, grand Capitaine des mers océanes et héros incomparable de la légende dont le nimbe son fils. La maison natale d'Arturo avait été pour l'Amalfitain « il paradiso terrestre » (65) ; pour Arturo, la qualité paradisiaque est étendue à toute l'île : « è un giardino fatato, questa mia isoletta » (66). L'île est un paradis dont Arturo a fabriqué les Lois sous la forme de Certitudes absolues, toutes dérivées de la Certitude première, intimement liée à l'île : « [...] solo a Procida esisteva una certezza : prima o poi, lui sempre ritornava là » (53) et « questa eterna speranza era un altro degli incantesimi di Procida » (54).

Quand le grand-père du Narrateur est obligé de quitter Euréka, le domaine familial, il lui semble avoir été chassé d'une terre qui avait été pour la famille comme « le rêve d'un paradis terrestre » (120). Bien des années plus tard, la composante pa-

⁴ Notons au passage que l'anneau illustre ici parfaitement la notion de « type » utilisée en analyse structurale. Il s'agit, nous dit Zumthor (1972 : 82) d'un élément du récit ayant des relations fonctionnelles avec les autres parties du récit et pouvant être réutilisé dans des contextes différents.

⁵ *La Poétique de l'espace* de Bachelard (2001 : 10) se veut une phénoménologie des images poétiques, c'est-à-dire l'analyse du point de *départ de l'image* dans une conscience. C'est l'auteur qui souligne dans le texte.

radisiaque s'est déplacée et c'est à Rodrigues que le Narrateur croit avoir atteint « un monde sans venin, sans malheur, sans défaite » (27), « le monde d'avant les hommes » (47). Le mythe primordial du paradis terrestre vient chapeauter en quelque sorte la multiplicité des hypotextes, apportant cohérence et unité par-delà les mers, les continents et les générations. Or, l'une des caractéristiques du mythe du paradis perdu est d'associer à l'île l'image d' « un territoire privilégié où les lois sont abolies, où le temps s'arrête » (Eliade, 2002 : 22). Ceci est particulièrement intéressant dans le cas des deux romans étudiés ici. En effet, le rêve d'Arturo est assujéti à un avenir instable comme les nuages, tandis qu'à Rodrigues c'est un passé immuable comme les rocs qui cautionne celui du Narrateur. Si Arturo est à l'origine de la légende de Wilhelm Gerace comme le Narrateur l'est de celle du grand-père, leur rapport au temps prend, tout comme nous l'avons vu à propos de l'imaginaire associé à l'île, des directions diamétralement opposées.

Pour l'enfant, c'est seulement après ses seize ans que s'ouvrira pour lui l'époque mythique de la découverte du monde avec le héros splendide auquel il a dédié sa foi. En attendant cette récompense suprême, l'adolescent se désespère d'un temps qui semble faire du sur place : « questo paradiso sospirato mi sembrava ancora tanto lontano » (68). Tout au contraire, pour le Narrateur qui est venu à Rodrigues « pour chercher à remonter le temps » (40), l'époque mythique est en amont : « N'est-ce pas ce passé extraordinaire qui est au cœur du trésor [...] ? » (44). L'auréole de gloire de W. G. est intimement liée au *futur* que s'invente Arturo tandis que celle du grand-père est consubstantielle du *passé* recomposé par le Narrateur. Le grand-père, centre de la légende familiale à l'œuvre dans *Voyage à Rodrigues*, était d'ailleurs lui-même un créateur de fables puisque « c'est lui qui, le premier, a inventé la légende du trésor de Rodrigues » (30). Si, pour le Narrateur, le Prédécesseur emblématique est le grand-père, pour le chercheur d'or, le Prédécesseur mythique a les traits du *Privateer*. Et l'on pourrait encore remonter plus en amont, du *Privateer* aux Argonautes. On peut donc dire avec Racault (1989 : 79) que « le site insulaire incarne le mythe utopique du lieu "autre" où chacun pourrait se ressourcer dans l'origine magiquement retrouvée ». Procida et Rodrigues, littérairement reconstituées, offrent aux protagonistes ce lieu « autre » qui rend possible leur fantaisie généalogique, c'est-à-dire, comme nous allons le voir, la possibilité d'un roman familial magiquement remodelé.

2. Le roman familial

Les caractéristiques du roman familial, tel qu'elles ont été décrites par Marthe Robert, sont utilisées ici comme outil d'analyse littéraire afin de mettre en évidence les principales composantes narratives. Ce socle narratif commun aux deux romans est constitué, d'une part d'une filiation imaginaire et d'autre part, d'une quête identitaire. La résultante de ces deux composantes est un sentiment d'exil, vécu comme une force centrifuge dans le cas d'Arturo dont la maturité signifie l'abandon de l'île ;

comme une force centripète dans le cas du Narrateur qui nourrit un désir de fusion insulaire.

2.1. Le secret

Wilhelm et le grand-père, en tant que médiateurs girardiens, n'ouvrent pas seulement la voie au désir mimétique, ils vont aussi entraîner les protagonistes sur les chemins glissants de l'introspection, car la navigation est courte qui va du roman d'aventures au roman de formation. Le titre d'un article de Roger Bozzetto sur les rapprochements entre le *Bildungsroman* et *L'Île au trésor* s'applique tout à fait à Rogrigues qui est justement, pour le Narrateur, *l'île dont le trésor est une aventure* : « Car le trésor, c'était tout cela, c'était l'aventure fabuleuse du *Privateer* [...] » (42). Un trésor non pas mirobolant, mais édifiant : « L'aventure de mon grand-père, c'était cela : non pas la quête de la Toison d'or, ni celle des rixdales du pirate, mais la fuite devant sa destinée [...] se découvrir soi-même [...] » (65). La conclusion que Bozzetto (1994 : 72-73) tire de son étude semble pouvoir aussi envelopper le roman de Morante : « un roman d'éducation original et poétique, car il ne propose pas au héros un trésor, un mariage ou une moralité au bout de l'aventure. Il laisse entrevoir pour celui-ci une certaine plénitude et une maturité qui lui permet de porter un regard distancié sur les valeurs sociales des adultes »⁶. En tant que Prédécesseurs, Wilhelm et le grand-père, sans en être conscients, ouvrent la voie, guident l'impétrant à travers les sinuosités de ses propres certitudes comme à travers les anfractuosités des roches basaltiques. C'est ainsi que, pour Arturo, W. G. est au propre et au figuré, « una guida inconsapevole » (309) tandis qu'à Rodrigues le Narrateur s'applique à mettre ses pas dans ceux du grand-père, arpentant à sa suite le sol rude.

Les Prédécesseurs, ces figures de la légende personnelle haussées au rang de modèles de vie, tirent leur pouvoir du secret qu'ils détiennent. Ce secret est, aux yeux des protagonistes, Arturo et le Narrateur, le bien le plus précieux et le plus enviable. Or, ce secret n'est ni sonnante ni trébuchant puisque c'est de connaissance dont qu'il est question. Dans le schéma narratif de ces deux textes, en lieu et place de la traditionnelle princesse des contes, au lieu du trésor aux mille feux des romans de pirates, il y a la connaissance, une connaissance sobre et humble, mais vitale pour les protagonistes. Wilhelm détient, aux yeux de son fils adolescent, le secret des cités lointaines, au-delà de Naples, peut-être même jusqu'en Écosse ou aux sources du Nil. Chacun de ses départs semble contenir un secret plus merveilleux encore que le retour précédent, mais le père ne parle jamais au fils de ses escapades sur le continent : « lui non faceva mai parola sulla vita fuori dell'isola ; e la mia immaginazione si struggeva intorno a quell'esistenza misteriosa » (38). Ses voyages n'ont comme seul but que « la vera conoscenza » (338), Arturo en est persuadé.

⁶ Bozzetto parle bien entendu de *L'île au trésor*. Nous avons fait ici le rapprochement avec le roman d'Elsa Morante.

Et d'ailleurs « comment n'y aurait-il pas un secret ? » (24) se demande le Narrateur devant le paysage lunaire de Rodrigues. Le grand-père, dernier dépositaire du secret du *Privateer* est, pour le Narrateur, un personnage tout aussi énigmatique que l'est W. G. pour Arturo : il est détenteur d'un secret affleurant dans chaque élément du paysage et « dont il était le seul à avoir perçu l'appel » (63). Si l'on sait, depuis Deleuze, que l'homme est nécessaire à la condition d'île déserte, et que cet homme doit être suffisamment séparé des siens ou suffisamment créateur, il n'est pas étonnant que les îles désertes engendrent leur propre langue comme conséquence inévitable de cet isolement et de cette création⁷. Car « toute complicité se scelle aussitôt par l'institution d'un vocabulaire réservé » rappelle Valéry (2014 : 208) et c'est comme l'héritage que laisse le Prédécesseur au protagoniste, un lien concret et intemporel entre le monde rêvé et le monde présent. Cette langue demande un décryptage, ce qui la rend inaccessible aux intrus : « Avevo subito riconosciuto, al ritmo di quei fischi, un linguaggio segreto di segnali, specie di alfabeto Morse, che mio padre e io avevamo inventato insieme ». À Rodrigues dont « la vallée tout entière est un langage » (118), le chercheur d'or « avait inventé un langage » (103) : « une langue pour parler au temps passé » (103). Si la langue d'Arturo va du présent vers le futur, celle du chercheur d'or remonte du présent vers le passé.

Et, de la terre aux étoiles, le secret de la grande épopée de la vie envahit tout l'espace, engendrant un sentiment de frustration : « Era umiliante vedere il cielo e pensare : là ci sono tanti altri paesaggi, altre iridi di colori, forse tanti altri mari di chi sa quali colori, altre foreste più grandi che ai Tropici [...] ... e io non posso arrivare là ! » (180). Frustration des voyages que l'on ne fera pas ou, pour le Narrateur, nostalgie des voyages qu'il n'a pas faits, celui de Jason, celui de Misson. Pour le grand-père tout est herméneutique, le sol et même « le ciel tout entier devait alors lui sembler le plan d'un secret, comme le tracé original de tous les mystères qu'il avait entrepris de déchiffrer » (34).

2.2. La quête de l'identité

Mais il y a un secret encore plus intime, et qui sera révélateur de destin. Au fond des âmes, comme au fond du ravin de l'Anse aux Anglais ou sous le ciel étoilé de Procida, git le terrible secret du roman familial. Par-delà les clairs-obscurs de toute épopée familiale, c'est l'intimité de leur propre démarche que les protagonistes cherchent à percer : « qui suis-je ? ou plutôt : *que* suis-je ? » (134) se demande le Narrateur au terme de son voyage. Cette connaissance cachée, que l'on lutte pour la révéler dans le cas du Narrateur, ou pour la celer dans le cas d'Arturo, est le facteur qui va déterminer l'appartenance des protagonistes à l'un ou l'autre des deux genres de héros

⁷ Pensons par exemple au langage gestuel entre Robinson et Vendredi dans *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier (1997 : 114-115).

romanesques selon Marthe Robert. Dans le roman d'Elsa Morante la réalisation de la légende dorée familiale est tributaire de l'avenir⁸, dans celui de Le Clézio elle implique la sacralisation du passé. L'un bâtit sur ce qui sera, l'autre sur ce qui a été. Mais les deux récits ont en commun « cette volonté de remaniement » qui selon Marthe Robert (1977 : 38) caractérise le roman. À partir de là, Marthe Robert (35) distingue deux sortes de roman selon les moyens mis en œuvre pour atteindre le but recherché : « ou bien il raconte des histoires, et il change *ce qui est* ; ou bien il cherche à se marier au-dessus de sa condition, et il change *ce qu'il est* ». Nous retrouvons sans peine le Narrateur, lisant et déchiffrant sans cesse les traces du grand-père pour tenter de changer *ce qui est*. Il agit sur les pierres, sur le sol. Arturo comprend qu'à la trahison de son père il ne lui reste, pour surmonter l'humiliation et le fracas des rêves brisés, qu'à changer *ce qu'il est*. Si l'on reprend les deux grandes catégories de romans⁹, celui de *l'enfant trouvé* qui change ce qui est, s'évadant dans un monde imaginaire et celui de *l'enfant bâtard*, qui change ce qu'il est, nous voyons une fois de plus les deux protagonistes choisir des solutions opposées. Arturo, à seize ans, bascule volontairement du côté de *l'enfant bâtard*, le Narrateur, lui, s'emploie à recomposer la fable familiale en *enfant trouvé*.

Arturo, enfant, n'a qu'un seul secret : les six lois de son Code de la Vérité Absolue. Arturo, adolescent, aura un secret bien plus terrible, il aime sa jeune belle-mère, et cet amour entre directement en conflit avec le Code de la Vérité Absolue. Quitter l'île c'est alors pour lui remanier son propre destin, faire voler en éclats ce Code étriqué, c'est démythifier le héros de son enfance et accepter sa solitude, sans Lois, sans Foi. Sans vouloir revenir ici sur la racine œdipienne du drame, bien connue par ailleurs, notons que c'est à cause de ce secret qu'Arturo est chassé du paradis terrestre, comme Adam après la faute. Arturo, dont le choix du nom n'est pas sans rapport avec le poète du *Bateau ivre*¹⁰, porte un nom dont il est très fier puisque c'est le nom d'un roi et celui d'une étoile, mais surtout parce que c'est sa mère qui l'a choisi. Orphelin de mère dès sa naissance, il porte dans son nom, comme une prophétie, le désir de gloire qu'elle lui destinait. Comme un destin aussi, car l'histoire d'Arcturus, le gardien de l'Ourse, est celle de la violation d'un tabou sexuel¹¹ et c'est l'amour pour

⁸ Voir aussi Imberty (2014) à propos du roman familial chez Elsa Morante.

⁹ La répartition des types romanesques faite par Marthe Robert est redimensionnée par Jean-Yves Tadié dans *Le roman d'aventures* (1982 : 11).

¹⁰ « Arthur Rimbaud, poeta adorato da Morante, uno dei «Felici Pochi», il più importante modello di Arturo Gerace, va riconosciuto come lettura fondamentale e antecedente letterario delle sperimentazioni della sezione » (Ceracchini, 2015 : 89). Sur le rôle d'Arthur Rimbaud dans l'œuvre d'Elsa Morante voir aussi Biancamaria Frabotta (2014).

¹¹ Voir Jacques Lacarrière (2003 : 117).

sa belle-mère, de deux ans seulement son aînée, qui le poussera hors du paradis de Procida. C'est aussi après la faute, matérielle celle-ci, que le grand-père a été chassé d'Eureka, la maison natale qui symbolisait pour lui le paradis terrestre. Face à ces bannissements, l'un volontaire, l'autre forcé, Arturo et le grand-père vont encore une fois réagir différemment. La notion d'exil telle qu'elle a été analysée par Jean-Marc Moura dans *La Littérature des lointains* (1998) va faire le lien entre ce douloureux sentiment de perte et les deux types romanesques de Marthe Robert dont il était question précédemment.

2.3. L'exil

Arturo n'a qu'un seul désir : partir avec son père dans le vaste monde. À Procida, il se sent comme exilé de la vraie vie que lui refuse son père le condamnant ainsi « a percorrere una Siberia sterminata di giorni e di notti » (44). Pour le jeune garçon, la vraie vie ne peut commencer qu'au-delà de Procida. Son départ de l'île, permis par la démythification de l'image de son père, signifie quitter une terre à laquelle, finalement il n'appartenait pas, pour des contrées lointaines qui ne seront peut-être pas à la hauteur de ses fables d'enfant, mais du moins, seront siennes. De façon analogue, pour celui qui deviendra chercheur d'or, la chute d'Eureka à Rodrigues est amortie par « l'espoir de faire renaître Eureka » (140) puisque le trésor du *Privateer* lui permettrait de rendre à sa famille « la perfection du bonheur terrestre » (140). Le grand-père vit l'abandon d'Eureka comme « un véritable exil » (120), une blessure humiliante et douloureuse qui ne se refermera que peu à peu, grâce à la fable du Corsaire, baume de revanche sur les vicissitudes de la vie. La recherche du trésor caché comme le Code de la vérité absolue n'ont, pour seul but, que de rendre l'exil supportable. Rodrigues et Procida sont des lieux d'exil, Arturo et le grand-père s'y sentent comme rejetés loin du centre légitime de leur aspiration, vers une périphérie indigne de leur destin. Tous deux désirent quitter l'île, l'un avec le butin du *Privateer*, l'autre avec son père. Un même enthousiasme les pousse au départ, un même désespoir s'abat sur eux devant ce départ toujours repoussé. La différence entre eux ne se fera que devant les promesses non tenues de leurs Prédécesseurs respectifs : le grand-père s'entêtera dans sa chimère tandis qu'Arturo larguera les amarres.

Le protagoniste du *Voyage à Rodrigues* n'est cependant pas le chercheur d'or, objet d'un roman antérieur, mais bien le Narrateur. Et c'est là toute la différence car les directions prises par les protagonistes des deux romans s'opposent à nouveau, illustrant deux types de relation à l'île : la topophilie et la topophobie (Moura, 1998 : 266). En effet Rodrigues, terre d'exil pour celui qui fut chassé d'Eureka, ne l'est plus pour le Narrateur qui croit y retrouver, sous la pauvreté essentielle, l'aube de l'humanité, avant que les hommes ne fassent chavirer le monde vers un exil éternel. Pour lui c'est Rodrigues qui est le vrai centre de la vie, puis, la fable aidant, de sa vie. Soudain très loin de « son siècle de vanité et de confort » (77), il se sent arrivé dans

un autre monde, un monde « qui n'appartient pas aux hommes modernes » (46). On remarque alors chez Arturo comme chez le Narrateur qu'« une relation de mal-être, un désir de fuite marquent leurs rapports imaginaires à un lieu qui n'est pas senti comme le lieu *réel* » (Moura, 1998 : 267). Mais ce désir de fuite sera centrifuge chez Arturo, de l'île vers les lointains, et centripète chez le Narrateur, des lointains vers l'île. Arturo développe une relation de topophobie envers Procida, c'est-à-dire qu'il développe un « rejet du lieu vers un ailleurs de l'espérance » (Moura 266), ailleurs qui est celui des mondes mystérieux visités par son père. Tout au contraire, le Narrateur développe envers l'île une relation de topophilie qui se caractérise par une « adhésion aux valeurs du lieu au cœur même de l'espace » (*id.*). L'insularité a des polarités opposées : Procida est pour Arturo le lieu de la vie contrainte, quand la *vraie* vie est au-delà de ses rives ; Rodrigues est pour le Narrateur le lieu de la *vraie* vie, quand le monde d'où dont il vient lui semble corrompu. Pour lui l'îlot est un *sur-lieu* où rien ne s'est encore corrompu répondant « à une intimité plus pleine que n'importe quel endroit au monde » (Moura, 1998 : 267). Ajoutons que ces désirs, rester dans l'île (le Narrateur) ou la quitter (Arturo), font écho à un mouvement intérieur, où la quête du *vrai* lieu rejoint la quête identitaire. Là-aussi les évolutions seront opposées : de la différenciation à la fusion pour le Narrateur, de la fusion à la différenciation pour Arturo.

3. Conclusion

Quitter l'île au lieu d'y aborder, désacraliser une ascendance supposée fabuleuse au lieu de la glorifier, rompre tout lien de filiation et non en tisser de nouveaux, le premier roman de Morante présente un parcours inverse à celui qui est à l'œuvre dans le *Voyage à Rodrigues*. En quittant Procida, Arturo s'est libéré du poids de sa trop mythique ascendance. Son départ, en signe de conquête, consomme le rejet de sa double origine : insulaire et généalogique. Dans une volonté exactement inverse de réappropriation du roman familial, les réflexions du Narrateur illustrent le mythe de l'origine absolue et s'ingénient à s'y ancrer. L'insularité lointaine qui, on le sait, est un grand vecteur de l'exotisme nostalgique, lui offrira la possibilité de « s'éprouver non plus Européen déraciné exilé à la périphérie du monde, mais habitant autochtone d'un lieu de centralité auquel le rattache une glorieuse filiation » (Racault, 1995a : 389). Pour le Narrateur il s'agit de s'enraciner dans une terre qui n'est pas la sienne sinon au travers d'une ascendance qu'il s'efforce de réactualiser en revivant, le temps d'une escapade, le rêve de son grand-père. Pour Arturo au contraire, il s'agit de se libérer d'une ascendance bien réelle en dénouant les fables et récits fabuleux dont il l'avait parée. Les deux protagonistes partagent cependant une vérité commune, qu'ils ont apprise dans l'île : il n'y a pas de trésor caché. Dès les premières pages, le Narrateur avait placé la recherche chimérique du trésor du *Privateer* sous le signe de « la fable du laboureur et de ses enfants » (20). Cet échec n'est cependant qu'apparent car jamais le trésor n'a été le réel but de son voyage. Pour Arturo, non plus, il n'y a pas de

trésor, la découverte en est cependant plus douloureuse. Le trésor que convoite Arturo depuis toujours c'est de pouvoir, un jour, dans ce qu'il appelle les temps mythologiques, partir de Procida avec son père et l'accompagner dans ses fabuleux et lointains voyages. Mais les voyages de ce père héroïque se révèlent n'être que mensonge et le voile sur ses mystérieuses allées et venues est levé brutalement : « Sarà molto [...] se è arrivato fino a Benevento, o a Roma-Viterbo ! » (338) Comme dans le *Voyage à Rodrigues*, c'est l'absence de trésor qui pousse à la découverte de soi, faisant de cette découverte le vrai trésor.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (2001 [1957]) : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF (Quadrige).
- BOZZETTO, Roger (1994) : « L'île dont le trésor est une aventure ». *Europe*, 779, 62-73.
- BURGOS, Jean et Gianfranco RUBINO (1996) : *L'île et le volcan. Formes et forces de l'imaginaire*. Paris, Lettres Modernes (Thématique de l'imaginaire).
- CARTONI, Flavia (2014) : « L'isola di Arturo. Il passaggio dal microcosmo al macrocosmo ». *Cuadernos de Filología Italiana*, 21, 63-74.
- CERACCHINI, Silvia (2015) : « Le chiavi e le ispirazioni letterarie della Comedia chimica », in E. Palandi et H. Serkowska (éds.), *Le fonti in Elsa Morante*. Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 85-92.
- COURTINAT, Nicolas (2005) : « *Graziella* de Lamartine, ou le double visage de l'île », in M. Trabelsi (éd.), *L'insularité*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 331-343.
- DELEUZE, Gilles (2002) : « Causes et raisons des îles désertes », in D. Lapoujade (éd.), *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELL'AIA, Lucia (2014) : « La parodia nei romanzi di Elsa Morante ». *Cuadernos de Filología Italiana*, 21, 101-112.
- DURAND, Gilbert (2002 [1969]) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- ÉLIADÉ, Mircea (2002 [1957]) : *Mythes, rêves et mystères*. Paris, Gallimard (Folio essais).
- FOUGÈRE, Éric (2005) : « Insularité politique et poétique insulaire : le cas des voyages imaginaires et des utopies », in M. Trabelsi (éd.), *Insularité*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (CRLMC), 379-400.
- FRABOTTA, Biancamaria (2014) : « I paradossi di *Alibi* ». *Cuadernos de Filología Italiana*, 21, 131-142.
- JOURDE, Pierre (1991) : *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Paris, José Corti.

- IMBERTY, Claude (2014) : « Les formes du roman familial dans *Mensonge et sortilège* d'Elsa Morante ». *Filiations*, 3. Disponible sur : <https://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=134>.
- LACARRIÈRE, Jacques (2003 [1984]) : *Au cœur des mythologies*. Paris, Gallimard (Folio).
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave (2002 [1986]) : *Voyage à Rodrigues*. Paris, Gallimard (Folio).
- MOLES, Abraham (1982) : « Nissonologie ou science des îles ». *Espace géographique*, 11 (4), 281-289.
- MORANTE, Elsa (2003 [1957]) : *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo*. Torino, Einaudi (Tascabili).
- MORANTE, Elsa (1986) : *L'île d'Arturo. Mémoires d'un adolescent*. Traduction de Michel Arnaud. Paris, Gallimard (Folio).
- MORANTE, Elsa (1948) : *Menzogna e sortilegio*. Torino, Einaudi.
- MOURA, Jean-Marc (1998) : *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- MOUREAU, François (1989) : *L'île, territoire mythique*. Paris, Aux Amateurs de livres.
- RACAULT, Jean-Michel (1989) : « De l'île réelle à l'île mythique », in F. Moureau (éd), *L'Île, territoire mythique*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 79-99.
- RACAULT, Jean-Michel (1990) : « Insularité et origine ». *Corps écrit*, 32, 111-123.
- RACAULT, Jean-Michel (1995a) : « Avant-propos. De la définition de l'île à la thématique insulaire », in J.-C. Marimoutou et J.-M. Racault (éds.), *L'Insularité. Thématique et représentations*. Paris, L'Harmattan, 9-13.
- RACAULT, Jean-Michel (1995b) : « L'écriture des pierres. Fiction généalogique et mémoire insulaire dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio », in J.-C. Marimoutou et J.-M. Racault (éds.), *L'Insularité. Thématique et représentations*. Paris, L'Harmattan, 383-392.
- RACAULT, Jean-Michel (1996) : « Robinson ou le paradoxe de l'île déserte » in L. Andries (éd.), *Robinson*. Paris, Autrement, 103-122.
- RACAULT, Jean-Michel (2010) : *Robinson et compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*. Paris, Petra.
- REIG, Daniel [éd.] (1997) : *Îles des merveilles. Mirage, miroir, mythe*. Paris, L'Harmattan.
- ROBERT, Marthe (1977 [1972]) : *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard (Tel).
- SERONI, Adriano (1957) : « L'isola di Arturo ». *L'Unità*, 19 avril.
- TADIÉ, Jean-Yves (1982) : *Le roman d'aventures*. Paris, PUF.
- TOURNIER, Michel (1997 [1971]) : *Vendredi ou la vie sauvage*. Paris, Gallimard (Folio junior).
- TRENC, Eliseo (2001) : *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*. Reims, Presses Universitaires de Reims.
- VALÉRY, Paul (2014 [1930]) : *Variété I et II*. Paris, Gallimard (Folio/Essai).

ZANOTTI, Paolo (2001) : *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*. Firenze, Le Monnier.

ZUMTHOR, Paul (1972) : *Essai de poésie médiévale*. Paris, Seuil (Poétique).

**Fortunes et infortunes du précepte horatien *utile dulci*
dans la littérature française :
essai d'interprétation du Classicisme à la Modernité**

José Manuel LOSADA

Universidad Complutense de Madrid
jlosada@ucm.es

Abstract

Drawing on four famous verses of Horace's *Epistle to Pisones* (v. 333-334 and 343-344), criticism and literary practice transformed the poet into a benefactor of humanity who improves men by instructing and entertaining them. Our goal is to reveal—as in filigree and marking the transition from one era to another, from classicism to modernity—the deviations to which these verses have given rise.

Keywords: Horace. Educate by entertaining. Poetics. Rhetoric.

Résumé

À partir de quatre vers célèbres de l'*Épître aux Pisons* d'Horace (v. 333-334 et 343-344), la critique puis la pratique littéraire ont transformé le poète en bienfaiteur de l'humanité qui redresse les mœurs des hommes en les instruisant et en les divertissant. Nous nous proposons de dévoiler, comme en filigrane, les détournements auxquels ces vers ont donné lieu pour marquer le passage d'un âge à un autre, du Classicisme à la Modernité.

Mots clés : Horace. Instruire en divertissant. Poétique. Rhétorique

Resumen

A partir de cuatro versos famosos de la *Epístola a los Pisones* de Horacio (v. 333-334 y 343-344), la crítica y la práctica literaria han convertido al poeta en un benefactor de la humanidad que mejora a los hombres instruyéndolos y entreteniéndolos. Nuestro objetivo es revelar —como en filigrana y marcando la transición de una época a otra, del clasicismo a la modernidad— las desviaciones a las que estos versos han dado lugar.

Palabras clave: Horacio. Deleitar aprovechando. Poética. Retórica

* Artículo recibido el 22/12/2018, evaluado el 15/02/2019, aceptado el 15/02/2019.

0. Introduction

Horace et les lettres françaises ! D'entrée, rassurons : notre propos n'a pas la prétention de broser un tableau de l'influence d'Horace en France, moins encore, fût-ce à la suite de Raymond Lebègue et de Jean Marmier, de traiter de cette influence dans les périodes qu'ils n'ont pas considérées. Cet article n'y suffirait pas. Nous voulons, à partir de sondages effectués diachroniquement dans la littérature française et dans les rapports qu'elle entretient avec d'autres littératures, d'aider à tracer la courbe d'une évolution des idées esthétiques en France de l'époque classique à l'époque moderne, dans sa relation avec deux vers de l'*Épître aux Pisons* (v. 333-334), reformulés plus tard.

Les deux vers sont les suivants :

*aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.*

Les poètes veulent instruire ou plaire, ou bien plaire et instruire en même temps¹.

Ils sont reformulés de la sorte :

*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo.* (vers 343-344)

Qui a mêlé l'utile au doux, délectant et instruisant en même temps le lecteur, remporte le vote².

Première observation : « tous les traités d'art poétique parus au XV^e siècle ont plagié l'*Épître aux Pisons* » (Marmier 1962 : 15). De façon privilégiée, les quatre vers cités ont retenu l'attention des commentateurs et acquis statut de précepte. Or, l'*Épître aux Pisons* n'est pas à proprement parler un livre didactique.

Deuxième observation : dans ce qui est devenu un art poétique de référence, les préceptes sont moins nombreux que les aphorismes, les axiomes que les sentences et les adages. Il s'impose de le remarquer, ce qui n'a pas été toujours le cas. Un précepte, un principe, un axiome, valent loi ; un aphorisme, une sentence, un adage, un *motto*, un *dictum*, formulent une expérience depuis beau temps enregistrée. L'important pour nous n'est pas de les distinguer — nous prenons acte qu'ils ne l'ont pas été —, mais de noter que les uns et les autres ont été amplement mis au service d'une défense et illustration de l'activité poétique dès le Moyen Âge dans les lettres françaises, et notamment à l'époque dite classique. C'est la fortune de cette prétention moralisante que nous voulons éclairer.

¹ Littéralement, le deuxième vers : « ou dire, simultanément, des choses plaisantes et utiles ».

² Le prix : allusion à l'élection et au nombre de voix (« *punctum* »).

Troisième observation : le précepte horatien est des plus vagues. Corneille ne se privera pas de le faire remarquer³. Au demeurant, il s'agit moins d'une règle que d'un constat de succès, moins d'un rapport à la norme qu'un jugement de goût de l'époque. Que nul ne s'étonne d'entendre à ce propos parler de goût : le plaisir et le goût vont ensemble. Le critère du goût n'a pas été inventé au XVIII^e siècle.

Ceci éclaire notre propos. À partir de ces quatre vers, amplement convoqués et rabâchés, selon lesquels, en fin de compte, le poète est un bienfaiteur de l'humanité chez qui on trouve « une philosophie très sérieuse » (Fénelon) qui redresse les mœurs des hommes en les instruisant et en les divertissant, nous nous proposons de dévoiler, comme en filigrane, les détournements auxquels ils ont donné lieu pour marquer le passage d'un âge à un autre, du Classicisme à la Modernité.

1. Les formules horatiennes

1.1. L'*utile* et le *doux*

Curtius (1956 : 663) rappelle que

les anciens Romains avaient l'esprit tourné vers le côté utilitaire, c'est pourquoi Cicéron et Horace soulignaient l'utilité de la poésie. Pour le premier, l'art oratoire était sans aucun doute supérieur à la poésie.

Mais très vite le rapport est inversé : la poésie sera placée très haut. Son éloge deviendra même un des *topoi* du Moyen Âge, alors que celui-ci se méfie de la littérature — le même Curtius, suivi de Shepard, remontant à Isidore de Séville, nous l'ont rappelé⁴ —. Dante et Pétrarque, pour leur part, ont atténué cette défiance, et Boccace est même allé jusqu'à faire de la poésie « un appendice de la théologie » et de « la théologie une authentique poésie »... (Shepard 1962 : 11).

À la Renaissance, en Espagne, une citation de Fray Luis suffira :

Il ne fait pas de doute que Dieu a inspiré la poésie dans le cœur des hommes, afin que, mus par elle et par son esprit, ils soient élevés vers le Ciel, d'où elle procède, car la poésie n'est que

³ « Il faut donc savoir quelles sont ces règles, mais notre malheur est, qu'Aristote, et Horace après lui, en ont écrit assez obscurément pour avoir besoin d'interprètes, et que ceux qui leur en ont voulu servir jusques ici ne les ont souvent expliqués qu'en grammairiens, ou en philosophes. Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation, que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir » (Corneille, 1980-1987 : III, 119, « De l'utilité et des parties du poème dramatique », dans *Discours sur le poème dramatique*).

⁴ « *Ideo prohibetur christianus figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad incentiuam libidinum* », Isidore de Séville, *Sententiarum*, liv. III, chap. XIII, I, « *De libris gentilium* » (1802 : t. VI, 296). « Il est interdit au chrétien de lire les fictions des poètes, car les divertissements des fables vides échauffent l'esprit jusqu'à provoquer des excès ». Voir Curtius (1956 : 559-560) et Shepard (1962 : 11-12).

l'effusion du souffle céleste et divin, comme on le voit chez presque tous les prophètes, ceux du moins qui furent véritablement ébranlés par Dieu⁵.

Au Grand Siècle, en France, et au Siècle d'Or, en Espagne, le prestige de la poésie n'est plus discuté. Le deuxième membre du précepte horatien (*delectare*) n'y est pas pour rien. Quelques exemples :

— en Espagne : *Plaire en instruisant (Delectar aprovechando)*, collection de discours, de poésies pieuses, d'*autos sacramentales* et de légendes sacrées publiée en 1632 par Tirso de Molina (voir Cotarelo y Mori, 1893 : 60-62) ; la fameuse *coda* du discours de Calderón « au Patriarche » : « Ou ceci [cet *opus*] est mauvais, ou il est bon : s'il est bon, qu'on me laisse en paix ; et s'il est mauvais, qu'on ne m'en commande pas »⁶ ; d'une façon générale, les débats, bien connus, sur la licéité du théâtre (voir Cotarelo y Mori, 1904 et Suárez, 1993) ; la nécessité d'accoler l'adjectif « exemplaires » à des nouvelles, et de s'en expliquer non sans quelques contorsions (Cervantes, María de Zayas) ;

— en France : Sorel, à propos de J.-P. Camus, dans *De la connaissance des bons livres* :

Le feu Evêque de Bellay avoit pris à tasche d'écrire des Histories assez agreables, mais toutes tournées à la devotion, pour divertir et instruire les lecteurs en mesme temps, ayant dessein d'en faire tant qu'on en trovast partout, et que cela empeschast plusieurs personnes de s'arrester aux Romans ordinaires. Nous luy avons oüy raconter ce qui l'avoit principalement excité à cela [écrire des histoires] (Sorel, 1674 : 155) ;

Scudéry, dans les *Observations sur le Cid* : « Le Poème de Théâtre fut inventé pour instruire en divertissant » (dans Corneille, 1980 : I, 787) ; le Père Rapin (1709 : II, 122) , dans les *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* :

Les uns veulent que la fin de la Poësie soit de plaire : que c'est mesme pour cela qu'elle s'étudie à remuer les passions, dont tous les mouvemens sont agreables. [...] Il est vray que c'est le but que se propose la Poësie, que de plaire : mais ce n'est pas le principal, comme pretendent les autres. En effet, la Poësie, estant un Art, doit estre utile par la qualité de sa nature, & par la

⁵ [Marcelo:] « La poesía [...] sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede, porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así, en los profetas casi todos, así los que fueron movidos verdaderamente por Dios» (Frère Luis de León, 2017 : I, 83).

⁶ « *O este es malo, o es bueno : si es bueno, no me obste ; y si es malo, no se me mande* », « Papel de don Calderón de la Barca, al Patriarca », dans « Catálogo cronológico de las comedias... » (Calderón, 1850: 677).

subordination essentielle, que tout Art doit avoir à la Politique dont la fin generale est le bien public. C'est le sentiment d'Aristote, & d'Horace son premier Interprete...

Huet (1670 : 4-5), dans *De l'Origine des Romans* :

...& ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir & l'instruction des Lecteurs. [...] La fin principale des Romans, ou du moins celle qui le doit estre, & que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée ; et le vice chastié.

Boileau (1669 : 111), enfin, qui résume dans son *Art poétique* toute la théorie par ce calque du vers horatien : « Partout joigne au plaisant le solide et l'utile ».

Mais mettre en balance la sincérité ou l'insincérité des auteurs et des théoriciens de l'époque, n'est pas notre objet. C'est la fortune — ou les infortunes — du critère de l'« utile » et du « doux » que nous tâchons de mettre au jour, afin de manifester son rôle discriminant dans la hiérarchisation des valeurs au cours des âges dans la littérature française.

1.2. *Ut pictura poesis*

En relation avec le « précepte » que l'on vient de voir, une comparaison qui deviendra fameuse est formulée par Horace : « ut pictura poesis » (v. 361), la poésie est pareille à la peinture.

Cette *similitudo* — car c'en est une en termes rhétoriques (voir Lausberg, 1966 : 355-358, § 422-425) — n'est pas propre à Horace. C'est un emprunt devenu topique à son époque. Elle apparaît en deux endroits chez Plutarque :

- a) D'abord, dans la question « Les Athéniens se sont-ils plus illustrés par les lettres que par les armes ? »

πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. ἅς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσι, ταῦτα οἱ λόγοι γεγενημένας (Plutarque, 1936 : 502).

Simonide a dit que la peinture était une poésie muette, et la poésie une peinture parlante (Plutarque, 1844 : II, 212-213).

- b) Ensuite, dans le dialogue entre Ammonius et Thrasybulus, inclus dans *Les Symposiaques, ou Questionum convivalium* :

[Ammonius :] « C'est le cas d'appliquer la définition que Simonide donnait de la peinture, et de dire, que comme la poésie

est une danse parlée, de même la danse est une poésie muette »⁷.

Ces deux textes attribuent le *dictum* à Simonide de Céos (556-467 av. J.-C.). Le premier l'aurait recueilli tel quel, le second développe l'analogie dans le chiasme poésie = danse parlée / danse = poésie muette.

La critique, que nous sachions, n'a pas abordé la fortune de l'adage en tant qu'adage. Tout au contraire, elle y a vu un précepte, pour n'avoir pas pris garde qu'il s'agissait d'un constat d'expérience formulé de façon mnémotechnique. Pas davantage, elle n'a remarqué que Plutarque déplace la comparaison entre la danse et la poésie. Ces deux méprises ont donné le branle à notre travail, car il n'y a aucune doctrine dans ce fragment de vers. La clé de l'*Art poétique*, s'il faut en trouver une, est dans le binarisme équilibré « aut prodesse... aut delectare », et non dans la *similitudo* « ut pictura poesis ».

D'où l'erreur de croire que c'est « l'*ut pictura poesis* [qui a fondé] la poétique, entendue au sens de la comparaison entre les arts plastiques et littéraires », et notre surprise quand nous avons lu que cette *similitudo* avait valeur de « doctrine » poétique de la Renaissance aux temps modernes et a conduit « à la fusion romantique des arts » (voir Larue, 1998). D'ailleurs, Plutarque, le premier à nous rapporter la formule de Simonide, est aussi le premier à la dévoyer :

La peinture n'emprunte rien à la poésie, pas plus que la poésie n'emprunte à la peinture, et ces deux arts ne se servent aucunement l'un de l'autre. La danse et la poésie, au contraire, se trouvent constamment unies et rapprochées. Leur mérite d'imitation se combine surtout quand la danse s'exécute avec accompagnement de voix qui chantent, et que toutes deux, l'une par les attitudes, l'autre par les paroles, représentent avec vivacité une action (Plutarque, 1870 : 496).

On ne peut que le noter : le dévoiement n'a pas porté seulement sur « ut pictura poesis », il a porté aussi sur le « prodesse », et c'est ce qui nous intéresse.

2. XVII^e siècle

Pour notre enquête, la dédicace de l'*Histoire comique de Francion* à son protagoniste est révélatrice :

Il est vrai que vous avez longtemps résisté à mon dessein, n'étant pas d'avis que les actions de votre jeunesse fussent publiées ; mais nous avons aussi considéré ensemble qu'encore que vous soyez quelquefois laissé emporter à la débauche

⁷ Plutarque (1870 : t. III, livre IX, question XV, 496) ; voir aussi *Scripta moralia*, t. II, dans Plutarque (1856: vol. IV, 913).

et à la volupté, vous vous êtes arrêté vous-même sur des endroits bien glissants et, gardant toujours de très bons sentiments pour la vertu, vous avez même fait quantité de choses qui ont servi à punir et à corriger les vices des autres. [...] Qu'il suffise au peuple de se donner du plaisir de la lecture de tant d'agréables choses, et d'en tirer aussi du profit, y apprenant de quelle sorte il faut vivre aujourd'hui dedans le monde, sans vouloir pénétrer plus outre (Sorel, 1996 : 33-34).

Dans ce faux dialogue de Sorel (dissimulé en Du Parc) avec son personnage qui ouvre le livre, la finalité morale du récit est nettement déclarée. Sur ce point, l'auteur et son héros sont entièrement d'accord ; il n'y a entre eux aucun décalage « nivolesco », pour parler comme Unamuno. Le but édifiant sera réitéré, non sans insistance, tout au long du roman. En voici quelques exemples :

1. En recourant ostensiblement au précepte horatien :

Nous avons assez d'histoires tragiques qui ne font que nous attrister. Il en faut maintenant voir une qui soit toute comique, et qui puisse apporter de la délectation aux esprits les plus ennuyés ; mais néanmoins elle doit encore avoir quelque chose d'utile, et toutes les fourbes que l'on y trouvera apprendront à se garantir de semblables, et les malheurs que l'on verra être arrivés à ceux qui ont mal vécu seront capables de nous détourner des vices (Sorel, 1996 : 43)⁸.

2. En apportant quelque garde-fou aux libertés prises :

En tout cela l'on voit clairement que ses mœurs étaient fort perverties et qu'il se laissait merveilleusement emporter aux délices, et que néanmoins il était trompé par de faux charmes et qu'il ne jouissait point du bonheur qu'il s'était figuré, étant au lieu de cela en un très mauvais équipage qui doit servir d'exemple et d'instruction pour ceux qui veulent mener une pareille vie, leur faisant connaître que c'est un très-mauvais chemin (Sorel, 1996 : I, 84)⁹.

3. En argumentant de manière casuiste :

Nous avons vu ici parler Agathe en termes fort libertins, mais la naïveté de la comédie veut cela afin de bien représenter le personnage qu'elle fait. Cela n'est pas pourtant capable de nous

⁸ Voir aussi livre VIII, 383 : « Il m'a fallu confesser avec eux que j'avais mêlé l'utile avec l'agréable ».

⁹ Nt. d'Anna Lia Franchetti : « On reconnaît ici la voix moralisatrice du prétendu Du Parc : on retrouvera ce genre de commentaire (ajouté dans l'édition de 1633) un peu partout dans le texte, très souvent à la fin des livres. En dépit de ces interventions didactiques, parfois grossièrement cousues au récit, le *Francion* garde toute sa force subversive originelle ».

porter au vice car, au contraire, cela rend le vice haïssable, le voyant dépeint de toutes les couleurs. Nous apprenons ici que ce que plusieurs prennent pour des délices n'est rien qu'une débauche brutale dont les esprits bien sensés se retireront toujours (Sorel, 1996 : II, 135).

4. En n'hésitant pas à rabâcher :

Francion avait aussi fait voir naïvement la sottise du peuple qui n'estime que ceux qui sont bien vêtus, et spécialement l'impertinence des courtisans, qui s'estiment plus que les bourgeois des villes qui valent quelquefois mieux qu'eux. L'on voit aussi les erreurs d'une jeunesse mal conduite pour l'éloignement des parents ; mais néanmoins, il faut remarquer partout cette générosité d'esprit de Francion, qui ne la quitte jamais. Celui qu'il avait entretenu de ses belles aventures pouvait méditer là-dessus en se couchant, et en retirer un contentement parfait. Nous n'en ferons pas moins, si nous avons l'industrie de nous en servir. Ensuite de ceci, nous verrons les sottises des poètes et des auteurs du temps parfaitement bien décrites. Les impertinences que l'amour fait faire à la jeunesse y auront aussi leur lieu, et en tout cela l'on verra de bons actes de comédie, où il y aura de quoi recevoir du passe-temps et de l'instruction (Sorel, 1996 : IV, 238-239).

On en citerait d'autres.

Il est laissé au lecteur d'opiner par lui-même sur ce que, en se jouant ou en prenant ses précautions, l'auteur a distillé d'instructif avec agrément, et de faire la part des choses.

Au chapitre XII du *Roman comique*, ce qui est un peu tardif, on trouve cette réflexion, appelée par Scarron « moralité », destinée à éclairer son lecteur sur ses intentions dans le cas où il douterait — c'est le verbe qu'il utilise — de ce qu'il a lu à ce point du récit et de ce qui lui reste à lire :

... j'ai un dessein arrêté ; [...] sans remplir mon livre d'exemples à imiter, par des peintures d'actions, et de choses tantôt ridicules, tantôt blâmables, j'instruirai en divertissant de la même façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui fait faire son ivrognerie (Scarron, 1981 : 111).

L'auteur feint d'entrer dans l'esprit de son lecteur supposé désarçonné ; il prétend le remettre sur ses étriers en recourant à l'axiome : le vice tourné en ridicule conforte la vertu. La formule horatienne « *lectorem delectando pariterque monendo* »,

appliquée *pro domo* (« j'instruirai en divertissant »), est ici de bon secours¹⁰. Elle dérive du choix du critère de l'« utile ».

Dans *La Critique de l'École des femmes*, un texte où la théorie dramatique est portée à la scène et prend la défense de la pièce malmenée par la critique, nous lisons cette réplique :

DORANTE : Mais lors que vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites ; mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter ; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens (Molière, 1971 : I, 661).

Molière connaissait son Horace et goûtait sa poésie morale. Mais dans son théâtre on trouve très peu d'analogies formelles entre ses propres maximes théoriques et celles du poète de Vénouse. Ici l'apparement est évident.

Cette autre, tirée de la Préface du *Tartuffe*, vient à point nommé dans une forte polémique :

Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci [le vice de l'hypocrisie] est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres ; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices, que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule (Molière, 1971 : I, 885).

Graver que « les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants [...] que ceux de la satire [et que] rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts », c'est proprement référer au « *lectorem delectando pariterque monendo* ». Mais cela ne règle pas, du fait de la formulation inversée, le débat de la priorité du « plaire » sur l'« instruire ». Ce débat a été réglé par Dorante dans *La Critique de l'École des femmes*, quand il déclare que c'est « une étrange entreprise » que de faire rire les honnêtes gens — « étrange = surprenant, grand, extraordinaire » (Richelet) —. C'est pourquoi, avec Patrick Dandrey (2002 : 8), nous sommes d'avis que

¹⁰ Comparer avec « La lecture des bons romans instruisait en divertissant » (Scarron 1981 : 121).

« jusqu'à peu près en 1666, Molière se serait plié sans peine à la définition de la comédie comme censure des travers humains par le rire ». À partir de cette date, en effet, on note une nouvelle orientation dans la production du dramaturge où le précepte du « castigat ridendo mores », d'héritage horatien lui aussi, mais non horatien, semble passer au second plan¹¹.

La confrontation de ces deux citations vérifie que procéder par sondages permet la mise au jour d'infléchissements, d'hésitations, de contradictions parfois, d'une pensée tantôt recherchant de nouvelles assises théoriques, tantôt déguisant sous des références classiques une aspiration ou un dessein de se libérer de la contrainte des règles.

3. XVIII^e siècle

La référence classique, l'*utile dulci* d'Horace, est encore convoquée à l'envi tout au long du XVIII^e siècle. Dans son essai sur les beaux-arts, Batteux (1757 : 157-158) écrit :

« Joindre l'utile avec l'agréable ». En effet, si dans la Nature & dans les Arts les choses nous touchent à proportion du rapport qu'elles ont avec nous ; il s'ensuit que les Ouvrages qui auront avec nous le double rapport de l'agrément & de l'utilité, seront plus touchans que ceux qui n'auront que l'un des deux. C'est le précepte d'Horace : *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, lectorem delectando, pariterque monendo*. Le but de la Poësie est de plaire : & de plaire en remuant les passions.

C'est la première règle générale de la poésie. L'imitation de la nature, qu'il s'agisse de peinture ou de poésie, est affirmée dès l'Avant-propos du livre de Batteux qui se donne pour but de réduire les beaux-arts à un seul et même principe. Pour lui, d'Aristote à Horace, nulle solution de continuité. Quant à l'aphorisme latin *ut pictura poesis*, il est vérifié, dit Batteux, par l'« examen ». Il écrit : « Il se trouva que la Poësie étoit en tout une imitation, de même que la Peinture » (Batteux, 1757 : VIII). Une notion nouvelle intervient dans le vocabulaire critique : le goût, mot clé de l'esthétique du siècle. Mais le goût est encore rattaché à la nature¹². C'est pourquoi

¹¹ « Castigat ridendo mores » est une formule attribuée à Jean Santeuil (1630-1697) ; nous l'avons trouvée dans une anecdote recueillie dans *La Vie et les bons mots de Monsieur de Santeuil*, 1752 : 36-37. Selon Lebègue (1936 : 154), la formule remonterait au XVI^e siècle.

¹² « Le Goût qui s'exerce sur les Arts n'est point un Goût factice. C'est une partie de nous-même qui est née avec nous, & dont l'office est de nous porter à ce qui est bon. La connoissance le précède : c'est le flambeau. Mais que nous serviroit-il de connoître, s'il nous étoit indifférent de jouir ? La Nature étoit trop sage pour séparer ces deux parties : & en nous donnant la faculté de connoître, elle ne pouvoit nous refuser celle de sentir le rapport de l'objet connu avec notre utilité, & d'y être attiré par ce

nous récusons jusqu'au « peut-être » du jugement émis par Nathalie Kremer qui estime que « la séparation radicale qu'opère Batteux entre le plaisir et l'utile constitue peut-être la rupture majeure entre le Classicisme et le XVIII^e siècle sur le plan théorique » (Kremer, 2008 : 29). Il n'y a pas de séparation radicale chez Batteux, il se montre simplement indulgent pour la filiation anacréontique¹³. Un pas vient d'être fait vers la Modernité, qui détachera le plaisir de l'utilité, et finalement reléguera celle-ci. Mais n'anticipons pas.

Les références à Horace sont rarement absentes des préfaces et avant-propos des romans du XVIII^e siècle.

Nous lisons dans l'*Avis de l'auteur de Manon Lescaut* :

Si le public a trouvé quelque chose d'agréable et d'intéressant dans l'histoire de ma vie, j'ose lui promettre qu'il ne sera pas moins satisfait de cette addition. Il verra, dans la conduite de M. Des Grieux, un exemple terrible de la force des passions. J'ai à peindre un jeune aveugle, qui refuse d'être heureux, pour se précipiter volontairement dans les dernières infortunes ; qui, avec toutes les qualités dont se forme le plus brillant mérite, préfère par choix une vie obscure et vagabonde à tous les avantages de la fortune et de la nature ; qui prévoit ses malheurs, sans vouloir les éviter ; qui les sent et qui en est accablé, sans profiter des remèdes qu'on lui offre sans cesse, et qui peuvent à tous moments les finir ; enfin un caractère ambigu, un mélange de vertus et de vices, un contraste perpétuel de bons sentiments et d'actions mauvaises. Tel est le fond du tableau que je présente. Les personnes de bon sens ne regarderont point un ouvrage de cette nature comme un travail inutile. Outre le plaisir d'une lecture agréable, on y trouvera peu d'événements qui ne puissent servir à l'instruction des mœurs ; et c'est rendre, à mon avis, un service considérable au public que de l'instruire en l'amusant (Prévost, 2001 : 35-36).

La référence à Horace est implicite, mais tout lecteur averti l'identifie : le principe recteur horatien — le mélange de l'utile et du doux — est réaffirmé pour

sentiment. C'est ce sentiment qu'on appelle le Goût naturel, parce que c'est la Nature qui nous l'a donné » (Batteux, 1757 : 63).

¹³ « Ce n'est pas cependant que la Poésie ne puisse se prêter à un aimable badinage. Les Muses sont riantes, & furent toujours amies des Graces. Mais les petits Poèmes sont plutôt pour elles des délassements, que des Ouvrages. Elles doivent d'autres services aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amusement perpétuel. Et l'exemple de la Nature, qu'elles se proposent pour modèle, leur apprend à ne rien faire de considérable, sans un dessein sage, & qui tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent » (Batteux, 1757 : 162). On croirait un commentaire tout fait pour la poésie de Meléndez Valdés en Espagne.

gager la moralité de l'œuvre. Or, nous savons que cette œuvre, publiée pour la première fois en 1731, sera l'objet de scandales et requerra de la part de son auteur une refonte en 1753. Au milieu du siècle, par conséquent, l'autorité d'Horace ne suffit plus à protéger. Pire, même invoquée, elle peut paraître usurpée. La voie du détournement est ouverte. La critique y a vu un pas vers la modernité, aussi bien en termes de métadiscursivité que d'exemplarité assise sur la trivialité de la situation (voir Auerbach, 1950 : 376).

Précisons : deux jeunes gens, un chevalier de bonne famille et une jeune fille aperçue par lui alors qu'elle se rend au couvent, fuguent à Paris et y mènent grand train jusqu'à ce que leurs ressources s'épuisent. Manon « ne peut supporter le nom de la pauvreté » (Prévost, 2001 : 160) et s'acoquine avec un homme d'affaires. Des Grieux l'apprend, s'en irrite, s'en accommode. Et c'est la scène du souper.

Nous lisons dans *Le Pour et Contre* à propos de Manon :

Elle connaît la vertu, elle la goûte même, et cependant elle commet les actions les plus indignes. Elle aime le chevalier Des Grieux, avec une passion extrême ; cependant le désir qu'elle a de vivre dans l'abondance et de briller, lui fait trahir ses sentiments pour le chevalier, auquel elle préfère un riche financier. Quel art n'a-t-il pas fallu pour intéresser le lecteur, et lui inspirer de la compassion aux funestes disgrâces qui arrivent à cette fille corrompue ! (*Le Pour et Contre...*, 36, avril 1734, dans Prévost, 2001 : 258).

L'art, dont Prévost n'est pas peu fier, a consisté à « tourner coûte que coûte ses personnages en héros, à en faire des gens de bien, et à les distinguer diamétralement des gens de basse espèce » (Auerbach, 1950 : 376-377). Le plaisir que l'auteur prétend provoquer chez son lecteur est de nature à la fois morale et sentimentale, un mélange très dans le goût de l'époque, présent aussi bien chez Diderot que chez Rousseau ou dans le drame larmoyant. Les justifications morales apportées recourent à une technique faite de sophismes et d'arguties rhétoriques ajustant la réalité décrite à des fins ici masquées, ailleurs déclarées. Horace n'avait nul besoin de justification, et ses lecteurs non plus. Bien de mystifications littéraires sont contenues dans les « Avis au lecteur ».

Justifications déclarées à propos de Voltaire, avons-nous dit. Donnons-en deux exemples d'une parfaite effronterie.

Dans la Préface du *Dictionnaire philosophique*, l'auteur écrit :

Quant aux objets de pure littérature, on reconnaîtra aisément les sources où nous avons puisé. Nous avons tâché de joindre l'agréable à l'utile, n'ayant d'autre mérite et d'autre part à cet ouvrage que le choix. Les personnes de tout état trouveront de quoi s'instruire en s'amusant (Voltaire, 1994 : 36).

Dans *Candide*, à peine les deux voyageurs pénètrent-ils dans Eldorado, que le narrateur, apparemment ébahi, commente :

Le pays était cultivé pour le plaisir comme pour le besoin, partout l'utile était agréable (Voltaire, 1983 : XVII, 67).

Les références explicites à Horace ne sont plus ici révérence, elles sont parodiques. Le clafoutis mélangeant l'utile et l'agréable est un dessert réservé à Pangloss sur la table de l'utopie.

Crébillon fils, à l'instar de l'abbé Prévost, prétend offrir les mémoires « d'un homme de condition » (le titre complet de l'ouvrage est *Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de Meilcour*, 1736). Pour autant, il ne prend pas la suite des mémorialistes du XVII^e siècle¹⁴ : nous sommes en pleine fiction, mais d'un genre nouveau, l'auteur le souligne. À s'y exercer, comme il dit le faire,

l'homme qui écrit ne peut avoir que deux objets, l'utile et l'amusant. Peu d'auteurs sont parvenus à les réunir. Celui qui instruit, ou dédaigne d'amuser, ou n'en a pas le talent ; et celui qui amuse n'a pas assez de force pour instruire : ce qui fait nécessairement que l'un est toujours sec, et que l'autre est toujours frivole (Crébillon fils, 1993 : 19).

L'« utile » et l'« amusant » (Crébillon ne dit plus le doux) sont autant prônés que présentés difficiles à mêler. Seuls les meilleurs y parviennent. Celui qui le dit est du camp des meilleurs. Un nouveau pacte de fiction est en train de se nouer entre l'auteur et son lecteur. Horace est pris à témoin, mais sans garantie, pas plus que la bonne foi des contractants.

Soit trois textes théoriques de Rousseau.

— Le premier porte sur le théâtre. Il est tiré de la *Lettre à D'Alembert* :

Quant à l'espèce des spectacles, c'est nécessairement le plaisir qu'ils donnent, et non leur utilité, qui la détermine. Si l'utilité peut s'y trouver, à la bonne heure ; mais l'objet principal est de plaire, et, pourvu que le peuple s'amuse, cet objet est assez rempli (Rousseau, 1967a : 68).

Ce texte est remarquable eu égard au corps des nouvelles théories dramatiques du temps, du fait qu'il ne s'inscrit dans aucun « rajeunissement de la tragédie »¹⁵.

¹⁴ Voir, p. ex., la série d'articles intitulée « À la rencontre des mémorialistes », *Travaux de Littérature* (ADIREL), III, 1990, 239-323.

¹⁵ Vid. Voltaire : *Épître à la duchesse du Maine à propos d'Oreste* (1750), *Le Siècle de Louis XIV*, ch. 32 (1751), *Dissertation sur la tragédie à propos de Sémiramis* (1758), *Lettre à l'Académie à propos d'« Irène »* (1778) ; La Motte : *Discours à l'occasion de « Romulus »* (1730), *Discours à l'occasion d'« Inès »* (1730) *Épître dédicatoire de « Tancrède »* (1760)... (voir Van Tieghem, 1951 : chap. 5).

Selon Voltaire, au contraire, la tragédie doit montrer « la morale la plus pure et la félicité publique » (Voltaire, 2015 : 3408), elle a pour mission de parfaire l'humanité ; Virgile est convoqué¹⁶. Horace ou Virgile, *tanto monta, monta tanto...*

Ce texte est également remarquable en ce qu'il ne s'inscrit pas non plus dans un « élargissement de la comédie » (Van Tieghem, 1951 : 128). Molière domine de sa haute taille, mais doit être remis au goût nouveau ; Voltaire réclame

De la simple nature
Un ridicule fin, des portraits délicats,
De la noblesse sans enflure ;
Point de moralités ; une morale pure
Qui naisse du sujet, et ne se montre pas¹⁷.

On croirait entendre Boileau reprenant son ami :

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope (vers 399-400,
Boileau, 1969 : 108).

— Le second texte porte sur les romans. Nous le tirons de la Préface de *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* :

Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très peu de lecteurs. Le style rebutera les gens de goût ; la matière alarmera les gens sévères ; tous les sentiments seront hors de la nature pour ceux qui ne croient pas à la vertu. Il doit déplaire aux dévots, aux libertins, aux philosophes ; il doit choquer les femmes galantes, et scandaliser les honnêtes femmes. À qui plaira-t-il donc ? Peut-être à moi seul ; mais à coup sûr il ne plaira médiocrement à personne (Rousseau, 1967b : 3).

Ces mots écartent le lecteur de bon goût ; ils le préviennent néanmoins. C'est un défi. Pire, Rousseau semble parier sur le déplaire étendu à un univers dont les bornes opposées sont les dévots et les libertins ; une assez prodigieuse réduction du monde des vivants ! L'héritage classique est jeté aux orties, comme un froc : pas de style, une matière scandaleuse, pas de naturel, du moins « pour ceux qui ne croient pas à la vertu », rien de doux, rien qui plaise, tout pour déplaire. Sauf « à très peu de lecteurs » — un clin d'œil racoleur ? —, sauf « à [lui] seul ». Et encore...

Rousseau renchérit :

Pourquoi craindrais-je de dire ce que je pense ? Ce recueil avec son gothique ton convient mieux aux femmes que les livres de

¹⁶ « *Inventas aut qui vitam excoluere per artes* », *Énéide*, VI, v. 663. « ...ou ceux qui embellirent la vie par les techniques qu'ils inventèrent » (Virgile, 2015 : 551).

¹⁷ Prologue de *L'Échange* (Voltaire, 2015 : 1653) ; c'est Madame du Tour qui donne la réplique à Voltaire.

philosophie. Il peut même être utile à celles qui, dans une vie déréglée, ont conservé quelque amour pour l'honnêteté. Quant aux filles, c'est autre chose. Jamais fille chaste n'a lu de romans, et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue ; mais qu'elle n'impute point sa perte à ce livre, le mal était fait d'avance. Puisqu'elle a commencé, qu'elle achève de lire : elle n'a plus rien à risquer (Rousseau, 1967b : 4).

L'aveu initial de ce paragraphe ouvre toutes les portes. Sous raison de singularité, nous restons dans l'esprit du siècle hostile à toute idée de tradition et de règle. Le lecteur a changé de sexe : il est féminin. Le « plaire », sauvegardé par les théoriciens, est ici définitivement mis au rencart et remplacé par un « utile » destiné, « peut-être », aux femmes rangées d'une « vie déréglée ». On en reste pantois. Qu'Horace est loin !

— Le troisième texte porte sur Rousseau lui-même ; nous le lisons dans l'Avertissement des *Confessions* :

Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre du sort de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs, par vos entrailles, et au nom de toute l'espèce humaine, de ne pas anéantir un ouvrage unique et utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes, qui certainement est encore à commencer, et de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défiguré par mes ennemis (Rousseau, 1973 : 31).

Il est archiconnu. Il ne figure pas dans les premières éditions. L'auteur s'adresse directement à son lecteur. En termes de genre, il appartient au modèle dialogal et, à ce titre, s'autorise à conjurer son lecteur.

Pour notre propos, nous en détacherons un mot : « utile. » Est-il obsessionnel ? Rousseau, nous venons de le voir, a banni toute règle ; la survivance de cet adjectif surprend. Que signifie-t-il ?

Remarquons d'abord qu'il est accolé à « unique » qu'il complète. Il n'est pas isolable en soi. En outre, unicité et utilité font couple, mais les concepts qu'ils véhiculent ne sont pas substantivés : ils sont adjectivés. Au contraire, chez Horace, nous avons des substantifs. Enfin, l'« ouvrage » que ces deux épithètes qualifient, tout indéfini qu'il est présenté (« un »), occupe sur l'échelle de l'indéfinition, la singularisation maximale, et il n'est référentiel qu'au « je » de l'écrivain que renforce la série des possessifs en première personne : « ma destinée », « ma confiance », « mes malheurs ». Cette surcharge de singularisations met en relief l'unicité de celui qui parle, de son « caractère », l'égalonne comme le comparant modèle, comme la toute « première

pièce » inaugurale. L'inflexion sur le moi l'emporte sur la transitivité du discours. C'est le trait stylistique majeur des *Confessions*.

Le concept d'utile avait, chez Horace, un contenu vaguement moral, que commentateurs et héritiers s'étaient employés à charger tant bien que mal. Rousseau ne se contente pas de l'évacuer, il lui donne un contenu précis : son moi.

Le lecteur n'est pas peu surpris en lisant dans *Aline et Valcour* ces lignes ; elles visent Crébillon :

Leurs principes [des personnages] devaient être opposés comme leur physionomie, et si l'on s'est permis d'en établir de bien forts, cela n'a jamais été que pour faire voir avec quel ascendant, et en même temps avec quelle facilité le langage de la vertu pulvérise toujours les sophismes du libertinage et de l'impiété. L'idée d'adoucir, et quelques discours et quelques nuances, s'est plus d'une fois présentée, nous en convenons ; mais l'aurions-nous pu sans affaiblir ? Ah ! quelque prononcé que soit le vice, il n'est jamais à craindre que pour ses sectateurs, et s'il triomphe il n'en fait que plus d'horreur à la vertu : rien n'est dangereux comme d'en adoucir les teintes ; c'est le faire aimer que de le peindre à la manière de Crébillon, et manquer par conséquent le but moral que tout honnête homme doit se proposer en écrivant (Sade, 1994 : 44 [Avis de l'éditeur]).

Sade ne trouve rien de moins à reprocher à Crébillon fils que d'avoir adouci les teintes de ses peintures du vice, à la suite de quoi, l'auteur des *Égarements du cœur et de l'esprit* a rendu celui-ci moins horrible. Seule la peinture crue du vice, dit Sade, le fait haïr. Pétition de principe qui lui tient lieu de justification, comme toute figure d'argumentation : la protestation de moralité est affirmée en ouverture d'un roman qui mêlera proxénétisme, prostitution et orgie. Sade est maître dans l'art du sophisme que lui-même condamne.

Quel chemin parcouru depuis Horace ! Le détournement de la formule horacienne atteint ici son acmé, mais il y est toujours fait référence. À quel titre ?

4. XIX^e siècle

Baudelaire, esthéticien de la modernité s'il en est, n'a jamais rédigé d'art poétique. À la différence de Victor Hugo, qui dans la Préface de *Cromwell* prétend rejeter tout système et néanmoins en élabore un nouveau¹⁸, le poète des *Fleurs du mal*, lui, veut échapper à l'École et ne pas faire école. Il le dit très expressément dans ce passage :

¹⁸ « Nous ne bâtissons pas ici de système, parce que Dieu nous garde des systèmes » (Hugo, 1963 : 1, 417).

Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. La variété, condition *sine qua non* de la vie, serait effacée de la vie. Tant il est vrai qu'il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école ! L'étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature, tient à cette variété même des types et des sensations. — *Le professeur-juré*, espèce de tyran-mandarin, me fait toujours l'effet d'un impie qui se substitue à Dieu (Baudelaire, 1976 : II, 578).

Chez Baudelaire il faut distinguer entre deux modernités.

La modernité critique — il faut la définir — s'exprime ici dans l'autonomisation de la réflexion sur l'art, eu égard à la connaissance et à la pratique des règles et techniques qu'il mobilise (voir Panofsky, 1983). Corneille, dans son premier *Discours sur le poème dramatique*, faisait remarquer, non sans superbe, qu'après cinquante ans d'expérience, il savait de quoi il parlait¹⁹. Baudelaire, lui, feint d'être ignorant.

La modernité artistique est définie par le poète lui-même dans *Le Peintre de la vie moderne* :

Il s'agit [...] de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable (Baudelaire, 1976 : II, 694-695).

Ces deux modernités — toutes deux en rapport avec notre enquête, en tant que raisons de l'art²⁰ — sont connectées à l'idée du Beau propre à Baudelaire. À la différence des significations attachées par l'usage au vocable « modernité » — le poète ne l'invente pas (voir Rey, 2012 : II, 2132) —, l'emploi qu'il en fait est singulièrement neuf : une « valeur esthétique, toujours changeante par définition puisque liée à la mode (« la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent »), mais présente

¹⁹ « Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, et en dirai mes pensées tout simplement, sans esprit de contestation qui m'engage à les soutenir, et sans prétendre que personne renonce en ma faveur à celles qu'il en aura conçues. / Ainsi ce que j'ai avancé dès l'entrée de ce Discours, que *la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs*, n'est pas pour l'emporter opiniâtement sur ceux qui pensent ennoblir l'art, en lui donnant pour objet, de profiter aussi bien que de plaire », « De l'utilité et des parties du poème dramatique » (Corneille, 1980-1987 : III, 119).

²⁰ Voir Lichtenstein (2014). Pascal parlait de « raison des effets ».

à toutes les époques » (Vadé, 1994 : 52). À la permanence du Beau est associé, paradoxalement, le trait transitoire et changeant.

Autre apparent paradoxe : c'est au nom de la modernité que Baudelaire rejettera toute prétention du poète à exercer une mission civilisatrice et moralisante, politique et sociale :

Il est [...] une erreur qui a la vie plus dure, je veux parler de l'hérésie de l'enseignement, laquelle comprend comme corollaires inévitables, les hérésies de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale*. Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile... La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème (Baudelaire 1976 : II, 112-113 [*Théophile Gautier [I], III*]).

Voilà congédiés tout de bon l'« utile » et le « plaire » [le « plaisir »].

Faut-il en conclure que le Beau soit impropre à tout enseignement ? Nullement. Baudelaire, certes, n'est pas un amoureux du didactisme²¹, et Gautier n'est pas le seul à voir en lui le fondateur de la théorie de la décadence liée à la nature de l'homme, et aggravée, au XIX^e siècle, par la propagande triomphale du progrès (voir Kopp, 2016 : 200). Son œuvre répond d'elle-même. Hélas !, aux yeux des censeurs, sa « dynamique morale » n'a pas paru la caractériser²². Au XIX^e siècle, tout comme aux siècles classiques, ils en étaient encore à associer le « *prodesse* » à la poésie.

5. Conclusion

Nous pourrions prolonger les sondages avant ou après cette entrée dans la Modernité marquée par la haute figure de Baudelaire. Peu importent les acceptions que recevra le mot, et qui le chargeront d'idéologie et de pragmatisme ; elles partent toutes de Baudelaire. Meschonnic (1988 : 13) dit bien : sa modernité est « faculté de présent ». Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Proust, Valéry... tous réfèrent à Baudelaire.

²¹ Dans son commentaire sur Victor Hugo, nous lisons : « Il ne s'agit pas ici de cette morale prêchante qui, par son air de pédanterie, par son ton didactique, peut gâter les plus beaux morceaux de poésie » ; et encore : « la forme didactique, qui est la plus grande ennemie de la véritable poésie », *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. I. Victor Hugo*, III et IV, dans Baudelaire 1976 : II, 137 et 139).

²² Voir les Attendus du procès du 20 août 1857.

N'y réfèrent sans doute pas le concept de Postmodernité et ses multiples ralonges, comme le signale Compagnon (1990 : 177) : « rupture avec la tradition [,] tradition de la rupture [,] rupture avec la rupture », car, en sous-main, la tradition reste présente chez Baudelaire dans le métier (le vers, la mesure, la rime). Ce n'est certainement pas lui qui jette les outils par-dessus les moulins. L'art moderne, évacuant peu à peu les habilités acquises, ne les a remplacées par aucun savoir-faire, constate objectivement Compagnon 1990 : 177-178) :

Désormais, la main n'a plus rien avec quoi rompre, et on peut être peintre sans savoir peindre. [L'art s'est] libéré de l'impératif d'innovation [...], il abolit toute frontière entre ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. [...] La foi dans le progrès est une foi dans le nouveau en tant que tel, comme forme et non comme contenu.

Le « prodesse », indice de la Modernité, est abandonné, mais non la règle, car une règle artistique répond toujours à une nécessité ; elle est intrinsèque à l'art même : « il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art », déclare Corneille (1980-1987 : III, 117) sans ambages : « De l'utilité et des parties du poème dramatique ».

Au départ (la Pléiade), Horace est une autorité. Ensuite, aux premiers temps du Classicisme, les disciples en font un maître façonné à leur image (voir Marmier, 1962 : 382). Par la suite, comme toutes les autorités, Horace est prévarié. Enfin, avec la Modernité, il est évacué. Au XX^e siècle, de-ci de-là, il réapparaît comme vestige, malicieusement exhumé²³.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUERBACH, Erich (1950) : *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BATTEUX, Charles (1757) : *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris, Durand.
- BAUDELAIRE (1976) : *Exposition universelle — 1855 —. Beaux-Arts*, dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.). Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2 vols.
- BECKETT (1982) : *Molloy*. Paris, Éditions de Minuit.

²³ « Il n'est pourtant pas désagréable, avant de se mettre au travail, de se retremper dans ce monde massif et lent, où tout se meut avec la morne lourdeur des bœufs, patiemment par les chemins immémoriaux, et où bien entendu tout travail d'enquête serait impossible. Mais en l'occurrence, je dis bien, en l'occurrence, j'avais à cela d'autres raisons plus sérieuses j'espère et relevant moins de l'agréable que de l'utile » (Beckett, 1982 : 151).

- BOILEAU (1969) : *Art poétique. Épîtres - odes - poésies diverses et épigrammes*, Sylvain Menant (éd.). Paris, Garnier-Flammarion.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1850) : *Comedias*. Juan Eugenio Hartzenbusch (éd.). Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.
- COMPAGNON, Antoine (1990) : *Les Cinq Paradoxes de la Modernité*. Paris, Éditions du Seuil.
- CORNEILLE, Pierre (1980-1987) : *Œuvres complètes*. Georges Couton (éd.). Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 3 vols.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1893), *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*. Madrid, Enrique Rubiños.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904) : *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (n° extr.).
- CRÉBILLON FILS (1993) : *Les Égarements du cœur et de l'esprit dans Romans libertins du XVIII^e siècle*. Raymond Trousson (éd.). Paris, Robert Laffont (« Bouquins »).
- CURTIUS, Ernst Robert (1956) : *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Traduction de Jean Brejoux. Paris, Presses Universitaires de France.
- DANDREY, Patrick (2002) : *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris, Klincksieck.
- HORACE : « Épître aux Pisons », in *De Arte Poetica liber. C.* Smart (éd.). Perseus Digital Library. Disponible sur : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text-1999.02.0064>.
- HUET, Pierre-Daniel (1670) : *Lettre... à Monsieur de Segrais. De l'origine des Romans*, dans *Zayde. Histoire espagnole*. Paris, Claude Barbin.
- HUGO, Victor (1963-1964) : *Théâtre complet*, J.-J. Thierry et Josette Méléze (éds). Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2 vols.
- ISIDORE DE SÉVILLE (1802) : *Sententiarum*, dans *Opera omnia*. Faustino Arévalo (éd.). Rome, Antonium Fulgonium, t. VI.
- KOPP, Robert (2016) : « Baudelaire à la recherche d'une *dynamique morale* ». *Travaux de Littérature* (ADIREL), 29, 197-205.
- KREMER, Nathalie (2008) : *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*. Paris, Éditions Kimé.
- LARUE, Anne (1998) : « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », in Joëlle Caullier (dir.), *La Synthèse des arts*. Lille, Presses du Septentrion, chap. 3. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739>.
- LAUSBERG, Heinrich (1966) : *Manual de retórica literaria*. Traduction de José Pérez Riesco. Madrid, Gredos.
- LEBÈGUE, Raymond (1936) : *Horace en France pendant la Renaissance*. Genève, Droz.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (2014) : *Les Raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*. Paris, Gallimard (« NRF Essais »).
- LUIS DE LEÓN, Fray (2017), *De los nombres de Cristo*. Barcelona, Red Ediciones.

- MARMIER, Jean (1962) : *Horace en France, au dix-septième siècle*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MESCHONNIC, Henri (1988) : *Modernité modernité*. Paris, Verdier.
- MOLIÈRE (1971) : *Œuvres complètes*. Georges Couton (éd.). Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2 vols.
- PANOFSKY, Erwin (1983) : *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Traduction de Henri Joly. Paris, Gallimard (« Tel »).
- PLUTARQUE (1844) : *Œuvres morales de Plutarque*. Traduction de l'abbé Ricard. Paris, Didier.
- PLUTARQUE (1856) : *Scripta moralia*, t. II, in *Plutarchi operum*. Fredericus Dübner (éd.), vol. IV. Paris, Ambrosius Firmin Didot.
- PLUTARQUE (1870) : *Les Symposiaques, ou Questions de table*, dans *Œuvres morales et œuvres diverses*. Traduction de Victor Bétolaud. Paris, Hachette et Cie.
- PLUTARQUE (1936) : *Moralia*. Frank Cole Babbitt (éd.). Cambridge, MA, Harvard University Press & Londres, William Heinemann Ltd.
- PRÉVOST (2001) : *Manon Lescaut*. Claire Jaquier (éd.). Paris, Gallimard (« Folio classique »).
- RAPIN, René (1709) : *Réflexions sur la Poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*, VII-VIII, dans *Les Œuvres du P. Rapin*. Amsterdam, Pierre Mortier, t. II,
- REY, Alain [dir.] (2012) : *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- ROUSSEAU (1967a) : *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève*. Michel Launay (éd.). Paris, Garnier-Flammarion.
- ROUSSEAU (1967b) : *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Michel Launay (éd.). Paris, Garnier-Flammarion.
- ROUSSEAU (1973) : *Confessions*. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds). Paris, Gallimard (« Folio »).
- SADE, Marquis de (1994) : *Aline et Valcour, ou le Roman philosophique*, Avis du l'éditeur. Jean M. Goulemot (éd.). Paris, Gallimard (« Poche »).
- SANTEUIL, Jean (1752) : *La Vie et les bons mots de Monsieur de Santeuil*. Amsterdam, Zacharie Chatelain & Fils.
- SCARRON, Paul (1981) : *Le Roman comique*. Yves Giraud (éd.). Paris, Garnier-Flammarion.
- SHEPARD, Sanford (1962) : *El Pinciano y las teorías estéticas del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.
- SOREL, Charles (1974) : *De La Connoissance des bons livres*. L. Moretti Cenerini (éd.). Rome, Bulzoni.
- SOREL, Charles (1996) : *Histoire comique de Francion. Édition de 1633*. Fausta Garavini (prés.), Anne Schoysman (éd.), Anna Lia Franchetti (notes). Paris, Gallimard (« Folio »).
- SUÁREZ, José Luis (1993) : « Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro ». *Criticón*, 59, 127-159.

- VADÉ, Yves (1994) : « L'invention de la modernité ». *Modernités*, 5, 51-71.
- VAN TIEGHEM, Philippe (1951) : *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France, de la Pléiade au Surréalisme*. Paris, Presses Universitaires de France.
- VIRGILE (2015) : *Œuvres complètes*. Jeanne Dion et Philippe Heuzé (éds). Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- VOLTAIRE (1983) : *Candide*. Jacques Van den Heuvel (éd.). Paris, Librairie Générale Française (« Poche »).
- VOLTAIRE (1994) : *Dictionnaire philosophique*. Alain Pons (éd.). Paris, Gallimard (« Folio classique »).
- VOLTAIRE (2015) : *Les Guèbres, ou la Tolérance*. Préface de l'Éditeur, dans *Œuvres complètes*. s.l., Arvensa Éditions.

Les débuts difficiles d'un mariage épistolaire entre Alexandra et Philippe Néel (1904-1911)

Fanny MARTÍN QUATREMARE

Universidad de Granada

fmquatremare@ugr.es

Abstract

Explorer and writer Alexandra David Neel is known first and foremost for her adventures in and travel stories about Tibet. The lengthy correspondence she maintained with her husband Philippe Neel was published posthumously. These letters, which are unmistakably unique, were the only link between the couple throughout their thirty-seven years of marriage. The present study focuses on the difficult early stages of this union, namely the years from 1904 to 1911 – a time when their matrimonial relationship quickly became a mere epistolary connection. This marriage, at first deemed a “folly” by this feminist turned out to be a great opportunity and marked the onset of a new life for Alexandra. Indeed, those first letters walk the reader through a remarkable example of individual transcendence but, even more importantly, they reveal the argumentative strategy deployed by the woman writer to convince her husband to let her trace her own path. The persuasiveness of this amazing woman eventually led her husband to offer her what she longed for deep down inside: traveling to a faraway land to nurture her writing creativity.

Keywords: Alexandra David Néel. Epistolary. Interpersonal stakes. Argumentation. Traveling.

Résumé

Alexandra David Néel, exploratrice et écrivaine est connue en particulier, pour ses pérégrinations et récits de voyages sur le Tibet. La longue correspondance qu'elle entretint avec son mari Philippe Neel, fut publiée après sa mort. Cette correspondance, pour le moins originale, constitua le seul lien entre les deux époux durant leurs trente-sept années de mariage. Cette étude porte sur les débuts difficiles de cette union, entre 1904 et 1911, où leur lien matrimonial se transforma rapidement en lien épistolaire. Ce mariage, considéré comme une « folie » par cette féministe se révéla être une grande opportunité et le départ d'une nouvelle vie pour Alexandra. Ces lettres renferment la démonstration d'une transcendance per-

* Artículo recibido el 21/08/2017, evaluado el 16/01/2018, aceptado el 15/01/2019.

sonnelle et l'art de convaincre car l'épistolière parvient à conduire son mari de la laisser déployer ses ailes vers son grand voyage en Inde.

Mots clés : Alexandra David Néel. Épistolaire. Enjeux relationnels. Argumentation. Voyage.

Resumen

Alexandra David Néel, exploradora y escritora, es famosa por sus peregrinaciones y sus relatos de viaje al Tíbet. La larga correspondencia que mantuvieron su esposo Philippe Néel y ella fue publicada tras su muerte. Aquel compendio de cartas, diferente y original, constituyó el principal lazo matrimonial entre los dos durante sus treinta y siete años de casados. Este estudio se centra sobre los comienzos difíciles de aquella unión, a través de las cartas escritas entre 1904 y 1911, cuando emprendió su viaje hacia la India. Aquel matrimonio, considerado por Alexandra David Néel como una «locura», resultó ser una gran oportunidad y el comienzo de una nueva vida para ella. Aquellas cartas contienen la demostración de una trascendencia personal y de una escritura persuasiva ya que la exploradora consigue que su marido la invite a perseguir sus sueños: alimentar su escritura a través de un lejano viaje.

Palabras clave: Alexandra David Néel. Epistolario. Acuerdos interpersonales. Argumentación. Viaje.

0. Introduction

L'ensemble des lettres entre Alexandra et Philippe Néel constitue un recueil pour le moins original, étant le principal lien que ces deux époux ont maintenu durant leurs trente-sept années de mariage. Le début de cette correspondance fut la mise en place d'une relation épistolaire. Appelés à vivre ensemble comme n'importe quel couple, il fallait établir les règles d'une vie à deux. Mais comment faire lorsque cette relation n'existe pratiquement que par correspondance ? Et, lorsqu'en plus, ces deux êtres sont si différents.

Ces débuts épistoliers amènent à s'interroger sur deux points : en premier lieu, sur les enjeux relationnels des deux époux, mais surtout et en deuxième lieu sur la mise en place des diverses fonctions des lettres de l'épistolière, à savoir un lieu de réflexion, un inventaire de son travail et finalement un journal de voyage. De plus, les lettres sont comme l'explique Brigitte Diaz un lieu où se construit la pensée de l'émetteur, où l'adresse à l'autre n'est qu'un détour pour revenir à soi et mieux se comprendre (Diaz, 2002 : 71). Alexandra David-Néel a tenu de nombreuses correspondances avec diverses personnes, surtout pour enrichir ses recherches, mais la correspondance avec son époux était bien différente des autres, elle s'y est dévoilée et confiée jusqu'au plus profond de son être, en ôtant tout type d'artifice et de conventions épistolaires. C'est ainsi que l'on découvre une femme en pleine découverte de sa passion : l'orientalisme, mais aussi une femme au passé douloureux, une féministe hors temps. C'est bien en tant que femme « libertaire » et féministe qu'elle écrit peu

de temps après son mariage dans des articles dits féministes: « l'obéissance c'est la mort » dans *Pour la vie* ou encore « Il n'est pire douleur qu'engendrer la lâcheté » conclue-t-elle dans un article intitulé « Le Mariage, profession pour femme ». Cette première étape de la correspondance entre les deux époux nous montre finalement que les lettres sont finalement le meilleur moyen de connaître l'exploratrice.

1. Bribes d'une existence centenaire

Tour à tour, journaliste, écrivaine, cantatrice, philosophe, orientaliste mais surtout exploratrice, Louise Eugénie Alexandrine Marie David, naît le 24 octobre 1868 à Saint Mandé, aux portes de Paris.

Issue d'une famille bourgeoise, Alexandra s'ennuie à mourir chez ses parents. Très jeune elle cherche à s'en échapper en fuyant à de multiples reprises.

Cette soif de voyage, ce besoin de bouger, la poursuivront toute sa vie. Ce n'est pas par hasard si on la surnomma la femme « aux semelles de vent ». Elle suit des études musicales et lyriques, et se passionne pour les études des religions orientales.

À sa majorité en 1891 elle embarque pour l'Inde, grâce à un petit héritage. Au bout d'une année, sans revenus, elle rentre en France avec, comme seul désir, y retourner. À Paris, pour gagner sa vie elle se lance dans une carrière de chanteuse lyrique (ayant une belle voix soprano). Elle obtient un contrat aux théâtres de Haiphong et de Hanoï, en Indochine. Entre-temps elle publie un manifeste libertaire, *Féministe et libertaire*, puis continue ses tournées de chanteuse d'opéra. En 1900 à Tunis elle fait la connaissance de Philippe Néel, ingénieur et grand séducteur. Elle se marie après de nombreuses hésitations, lors de l'été 1904. Elle abandonne alors le théâtre pour se consacrer à l'écriture. Commencent alors les pérégrinations d'Alexandra qui publie de nombreux articles féministes, et donne une série de conférences en Europe, sur le bouddhisme. Une longue correspondance débute entre Monsieur et Madame Néel qui durera près de quarante ans.

En 1911, reconnue comme orientaliste grâce à son ouvrage *Le bouddhisme du bouddha*, elle embarque pour un voyage d'étude en Inde prévu pour une année, mais elle ne reviendra que quatorze ans plus tard.

Elle traverse une grande partie de l'Asie, rencontre des sages et des lettrés, des dignitaires comme le 13^{ème} dalaï-lama. Devenue disciple d'un grand maître tibétain, elle séjourne dans un ermitage himalayen, où elle mène une vie d'ascète. Elle obtient le titre de lama sous le nom « lampe de sagesse ». Entre temps, elle rencontre un jeune tibétain Aphur Yongden destiné à être son serviteur durant ses périodes qui deviendra officiellement son fils adoptif en 1929. Elle réalise, en 1924, un exploit : au terme d'un parcours de plus de 2 000 km, des mois d'errance à pied dans l'Himalaya, elle devient la première Occidentale à pénétrer incognito dans la cité interdite de Lhassa.

Elle a 56 ans, elle va connaître enfin la notoriété. A son retour en France en 1925, elle publiera plusieurs ouvrages dont le célèbre *Voyage d'une parisienne à Lhassa* avant de repartir en 1937 pour l'Asie. Elle se retrouvera bloquée en Chine, en pleine guerre sino-japonaise. Malheureusement Philippe meurt en 1941, ainsi s'achève cette longue correspondance entre les deux époux. Alexandra ne pourra rentrer qu'en 1946 à l'âge de 78 ans et posera enfin ses valises en France. Elle continuera à publier de nombreux ouvrages jusqu'à son décès, dans sa maison de Digne-les-Bains, à l'aube de ses 101 ans.

2. Le pacte épistolaire

Alexandra et Philippe se sont mariés le 4 août 1904 à Tunis, et voilà que le 11 août 1904, sept jours plus tard, Madame Néel part seule pour un voyage à travers les Alpes. C'est à ce moment que débute leur échange épistolaire, fragmenté de rencontre et cohabitation jusque 1911, date à laquelle Madame Néel partira pour son long voyage en Inde. Dès lors ils ne reprendront plus jamais la vie en couple. Toutefois, ils scelleront définitivement leur union épistolaire et leur amour profond jusqu'en 1941, année de la mort de Philippe Néel. Les lettres entre 1911 et 1941 furent l'unique lien entre les deux correspondants :

Les époux vivront peu de temps ensemble mais ils maintiendront pendant trente-sept ans un dialogue exceptionnel de qualité. La fidélité épistolaire de Philippe est d'autant plus remarquable qu'il verra son épouse s'éclipser pour un temps indéterminé... sept jours après leur mariage! [...] Or non seulement il ne rompra pas, non seulement il ne divorcera pas, mais il acceptera de servir à sa femme de correspondant, d'archiviste, de garde-meuble, de confident, et surtout d'agent bancaire, voire éditorial quand elle effectuera ses grands voyages en Asie (Désiré-Marchand, 1996 : 73).

Comme l'indique Joëlle Désirée-Marchand, durant leurs trente-sept ans de mariage, elle passera plus de temps à lui écrire qu'à ses côtés. Toutefois avant d'établir ce lien, les débuts entre 1904 et 1911 ne furent pas toujours faciles. Les lettres écrites entre leur mariage et le jour du grand départ d'Alexandra en Inde (1911), montre un grand déséquilibre puisque seules deux lettres de Philippe sont conservées face aux trente-cinq lettres d'Alexandra. Elle lui disait à ce propos : « Les courriers sont si rares et tu ne m'envoyais que quatre lignes quelconques...Ce matin j'ai reçu une autre lettre pas bien longue non plus, mais meilleure » (lettre du 3 octobre 1904, David-Néel, 2016 : 37) ». Il est évident que ce besoin d'écrire et ce rapport étroit à la lettre qu'a développé Alexandra David-Néel, n'était pas celui de Philippe qui, en principe, préférait une femme à ses côtés, une femme en chair et en os et non pas de papier :

Devrions-nous vraiment, si nous étions raisonnables, continuer à nous écrire? Mes lettres t'énervent, les tiennes me font mal.

[...] Vois-tu mon amie, quand l'affection est absente entre gens appelés à vivre ensemble, les relations deviennent extrêmement difficiles... Elle seule peut aplanir les heurts de caractères et d'esprit. (Lettre de Philippe Néel, 20 septembre 1906, *Ibid.* : 64)

N'ayant pas les mêmes visions du mariage idéal, il fallait établir des normes afin de mieux pouvoir poursuivre leur relation. Geneviève Haroche Bouzinac, à propos des relations épistolaires, disait : « Le destinataire est élu en fonction de critères de compétences précis et il n'est pas rare qu'un rapport de force s'installe entre les deux partenaires » (Haroche-Bouzinac, 1997 : 282). Si les deux épistoliers ne se sont pas réellement choisis par critères de compétence, c'est bel et bien ce rapport de force qui s'installe entre eux. Les deux époux n'ayant pas grand-chose en commun hormis les sentiments qu'ils se portent, tentent tout deux d'exprimer leur vision d'une relation idéale. Peu à peu, grâce à leur grande sincérité et leur désir de se convaincre, se dessine un véritable portrait de ces deux époux : d'une part, un homme aux mœurs bourgeoises, aimant les plaisirs de la vie et d'autre part une femme qui préfère les plaisirs procurés par le savoir, les lectures et la philosophie. C'est une femme « aux semelles de vent » qui ne peut demeurer au même endroit très longtemps. Elle répète à plusieurs reprises dans ses lettres qu'elle n'était pas faite pour la vie bourgeoise et encore moins pour être femme au foyer. Elle expose souvent qu'elle s'en veut de s'être comportée comme « une femme banale » et d'avoir commis la « folie du mariage » : « Quand comme certaines nonnes, je me flagellerais chaque jours jusqu'au sang, cela n'empêchera point que je n'aie été, bonne femme quelconque » (Lettre du 25 septembre 1906. David Néel, 2016 : 66).

Pour le surmonter, Alexandra tente de trouver une solution à leurs divergences et tente de convaincre son époux d'élever leur union à un niveau intellectuel supérieur. Philippe, lui, aurait aimé sédentariser son épouse, et profiter d'une vie conjugale traditionnelle. Les lettres deviennent le lieu de l'argumentation pour Alexandra en faveur d'une relation différente. Les stratégies argumentatives de l'orientaliste se basent avant tout sur la raison et la logique :

Nous avons fait un singulier mariage, nous nous sommes épousés plus par méchanceté que par tendresse. Ce fut une folie, sans doute, mais elle est faite. La vraie sagesse serait d'organiser, maintenant, notre vie en conséquence, telle qu'elle peut convenir à des êtres de notre tempérament. Tu n'es pas le compagnon que j'aurais rêvé, je suis encore moins, peut-être la femme qu'il t'aurait fallu... Et quand nous gémirions sur cette constatation, la belle avance !... Avec de la bonne volonté et de l'intelligence on remédie à bien des choses : la maison des pilotes n'était qu'une ruine quand tu l'as prise ! Regarde-la aujourd'hui, pimpante au milieu de son oasis... C'est un exemple

et un enseignement mon ami, ce que nous avons pu faire avec la matière brute, faisons-le avec la matière plus subtile de nos âmes trop jeunes pour désespérer. La nature nous aidera, l'arbre coupé reverdit tant qu'il reste un peu de vie en ses racines. Il lui faut parfois quelques soins mais, jardiniers intelligents, nous saurons les lui donner... (Lettre du 3 octobre 1904, David-Néel, 2016 : 38).

Alexandra utilise pour argumenter plusieurs procédés. Tout d'abord, elle utilise un syllogisme : puisque Philippe a été capable de faire d'une ruine un magnifique bâtiment, il lui sera possible d'en faire de même avec leur relation. D'autre part, l'argumentation repose sur l'éloge des qualités d'ingénieur de Philippe et de ses talents de constructeur. En le flattant et en le touchant sur le plan émotionnel, elle espère le convaincre. Elle termine sur la métaphore de l'arbre coupé représentant leur couple déchiré, en employant un argument de conséquence. La logique prime chez Alexandra. De plus, elle fonde souvent son argumentation sur la philosophie qui l'attire depuis sa jeunesse et donc sur des arguments d'autorités :

Il est peu philosophique de reprocher à un autre l'état d'esprit dans lequel on est et qui provient, surtout, de son propre organisme. Un autre y eût-il contribué comme facteur déterminant, cet autre était-il libre d'agir autrement ? ... Hérité, atavisme, éducation, enchaînement perpétuel des effets et des causes (Lettre du 11 novembre 1904. David Néel, 2016 : 45).

Ces lettres deviennent fréquemment un prétexte pour philosopher. Elle cherche ainsi à faire évoluer leur relation vers « un rapprochement d'esprit » (Lettre du 15 août 1906, David Néel, 2016 : 55). En effet, le lecteur remarque vite que les réflexions d'Alexandra David-Néel sont toujours guidées par la raison ou la sagesse bouddhiste, comme dans la citation ci-dessus. Pour mieux persuader son époux, elle base ses réflexions sur son expérience personnelle ou plutôt sur celle de ses parents et de leur malheureuse union :

Mon ami si tu savais la terreur que j'ai d'une existence comme celle de mes parents : deux statues qui sont restées plus de cinquante ans en face l'une de l'autre aussi étrangères maintenant que le premier jour de leur rencontre, toujours fermées l'une à l'autre, sans aucun lien d'esprit et de cœur. Non n'est-ce pas, nous saurons nous en faire une autre. (Lettre du 11 novembre 1905, David Néel, 2016 : 45)

Convaincue de la force de leurs sentiments et de l'intelligence de son époux, elle se lance dans la tâche ardue d'ôter les principes traditionnels de Philippe et lui proposer une nouvelle conception du mariage, un mariage plus sincère, un mariage élevé, un mariage d'Esprits. De la sorte, l'écriture épistolaire se transforme pour Alexandra en la construction progressive d'une relation « à sa façon ». Pour cette féministe, le bonheur matrimonial demeure dans l'intelligence et dans le respect de la

liberté de l'autre. Elle est convaincante dans ses lettres en expliquant clairement ce qu'elle souhaite : une anarchie des liens du mariage. Ses premières lettres entre 1904 et 1911 constituent une véritable expression de ses articles féministes sur le mariage, et le rôle qu'elle a joué dans cette lutte pour les droits des femmes. Elle a participé à divers congrès pour propager ses idées féministes et anarchistes, y compris le *Congrès des féministes italiennes* auquel elle a participé à Rome :

Est-il juste qu'une femme qui a fait la cuisine, lavé la vaisselle, raccommodé les hardes d'un homme, s'en aille les mains vides en cas de séparation, alors que si elle avait fait ces travaux pour des étrangers elle aurait touché un salaire et que d'autre part, l'homme qu'elle a servi ainsi aurait dépensé de ce chef (s'il avait eu recours à autrui) bien plus que l'entretien de sa femme. Évidemment, il y a là une grosse lacune à combler surtout pour la classe besogneuse (Lettre du 21 septembre 1906. David Néel, 2016 : 57).

Et lorsqu'il s'agit de parler de leur avenir, elle élève son féminisme au plus haut point, en le juxtaposant à ses propres désirs d'une relation différente et hors du commun : « Et tu verras, Mouchy, qu'il n'est pas besoin d'avoir une compagne effacée, sentimentale et sans volonté pour être heureux. » (Lettre du 3 octobre 1904. David Néel, 2016 : 37). Elle va employer beaucoup d'énergie pour montrer que ce bonheur à deux est possible, et lui démontrer qu'il n'aurait pas pu trouver une meilleure compagne. A cette fin, elle dévoile son esprit critique et hors du commun. De plus, elle expose sa culture générale, à travers différents commentaires et réflexions sur la vie littéraire et culturelle de l'époque. Elle lui parle aussi de ses mérites. Elle se décrit comme une femme aux multiples facettes. Il avait épousé une cantatrice, une femme du monde des arts qui se révèle dans sa correspondance, être une femme cultivée, écrivant des pièces d'Opéra, des nouvelles (David Néel, 2016 : 69), des contes comme par exemple *Devant la face d'Allah* (Lettre du 4 septembre 1910. David Néel, 2016 : 75), des articles sur différents sujets orientalistes, comme « Le Philosophe Meh-thi et l'idée de solidarité », publié à Londres chez *Lucas and Co* en 1907 (Lettre du 21 septembre 1906. David Néel, 2016 : 55), ou des écrits féministes comme *Dans la vie* (Lettre du 24 octobre 1904. David Néel, 2016 : 42). Elle montre la reconnaissance dont elle jouit à travers les diverses demandes de conférences sur des thèmes anarchistes comme au Congrès de la Libre Pensée à Paris (Lettre du 24 août 1905. David Néel, 2016 : 52) ou féministes au Congrès des femmes italiennes comme il a été cité ci-avant. Elle est aussi sollicitée pour des articles dans la revue *Femina* (Lettre du 9 novembre 1904. David Néel, 2016 : 44) ou le *Mercure de France*. L'épouse de Philippe Néel se trouve être une femme intelligente ainsi qu'une travailleuse acharnée et rigoureuse. Sa démonstration s'avère irréprochable.

D'autre part, Alexandra David-Néel appuie son argumentation sur les sentiments. Elle emploie dans ses lettres des mots doux, évoque des « gestes » tendres et montre constamment son amour sincère et profond pour Philippe :

Cette fois c'est un Mouri définitif qui vous revient Monsieur.
[...] Laisse donc tout cela et sache que je serai très heureuse de te retrouver, que je t'ouvrirai mes bras très grand et que je te dirai : viens, mon pauvre Mouchy, viens si tu veux, pauvre Alouch, qui a rencontré trop tard une Mousmée trop vieille (lettre du 11 novembre 1904. David Néel, 2016 : 45).

Elle lui promet souvent de revenir, promesse qu'elle ne parvient pas toujours à tenir. Ses incessants déplacements, dès le début de leur mariage en témoignent : Bruxelles, Paris, Londres, Rome... Les époux ne passeront que de brefs moments à la « Mousmée », nom de leur demeure près de Tunis, jusqu'au départ d'Alexandra en 1911 pour l'Inde qui déclenchera une séparation (physique) définitive. Ce départ se fera lorsque Alexandra aura forgé les liens de leur union épistolaire, tâche qui se révélera ardue. L'épistolière a dû faire des concessions comme, par exemple, celle d'accepter une ex conquête de son époux comme gouvernante dans leur demeure :

Épouse... par correspondance, c'est le statut qui lui convient. Mais elle voit bien que Philippe accepte mal cette situation pour le moins étrange et à laquelle il n'était pas vraiment préparé. Il n'est cependant pas question de laisser dans la peine « ce Mouchy¹ » ou cet « Alouch », auquel elle tient malgré tout, comme elle n'a jamais tenu à aucun homme ! (Mouchy est un diminutif de Mamamouchi, Alouch signifie mouton en arabe : Philippe était frisé). Il a besoin d'une présence féminine, ne serait-ce que pour tenir sa maison, aussi va t'elle lui suggérer de garder auprès de lui cette dame dont elle avait négocié le renvoi peu de temps avant leur mariage. Ce ne serait que provisoire évidemment, en attendant son propre retour... Cette idée lui vient deux mois après leur union officielle. L'ex-rivale assumera donc la fonction de... gouvernante d'un mari à l'épouse absente (Désirée-Marchand, 1996 : 78).

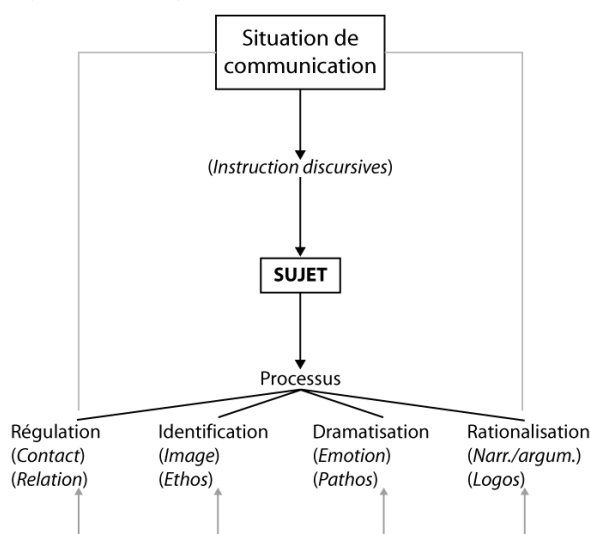
Dans sa lettre du 7 octobre 1904 (David-Néel, 2016 : 39) elle lui fait part de ces arrangements pour mieux le persuader de leur union sous le signe de la liberté. Ainsi, cet échange épistolaire renferme une démonstration argumentative. L'épistolière tente de convaincre son époux de l'aimer à travers son esprit et de la laisser déployer ses ailes jusque son envol pour ses voyages. La force de persuasion

¹ De récentes études réalisées par l'équipe de la Maison Alexandra David-Néel, ont démontré que le surnom de Philippe, n'était pas « Mouchy » mais « Nouchy », l'interprétation du surnom s'avère donc sans doute erronée.

d'Alexandra David Néel lui a permis d'obtenir tout ce qu'elle désirait. De plus, elle a amené son mari à lui proposer, lui-même, ce dont elle rêvait au plus profond de son être : partir pour un lointain voyage. Ces aboutissements nous amènent à nous poser les mêmes questions que Patrick Charaudeau dans son article *L'argumentation dans une problématique d'influence* :

Comment toucher l'autre ? Sachant qu'il n'est pas acquis par avance d'influencer l'autre, il s'agit de s'interroger sur le processus langagier qui permet de faire en sorte que l'autre adhère sans résistance au point de vue du sujet. On retrouve ici le *pathos* de la rhétorique qui, s'appuyant sur les émotions susceptibles de faire se mouvoir l'individu dans telle ou telle direction, met en place des stratégies discursives de dramatisation afin d'emprisonner l'autre dans un univers affectuel qui le mettra à la merci du sujet parlant. Enfin, comment ordonnancer son dire de telle sorte que celui-ci soit au service du processus d'influence du sujet ? Car il faut bien parler du monde et le transmettre à l'autre pour qu'il lui soit compréhensible. Il s'agit ici de s'interroger sur les modes d'organisation du discours selon que l'on choisit de raconter ou d'argumenter. Raconter suppose que l'on organise son discours de façon descriptive et narrative ; argumenter que l'on organise son discours de manière argumentative (Charaudeau, 2008 : 4).

Alexandra David Néel suit pour la construction formelle de la plupart de ses lettres une logique argumentative similaire, qui consiste d'une part à dramatiser la situation ou les sentiments exprimés, pour ensuite, raisonner ou "rationnaliser", en employant différentes stratégies, en fonction de l'argument à défendre. La construction de son argumentation pourrait être représentée par le même schéma qu'emploie Patrick Charaudeau (2008 : § 13) :



La « régulation » ou la prise de contact avec Philippe se fait en principe à travers le surnom affectif qu'Alexandra lui donnait : « Nouchy ». Toutefois, ce contact n'a pas toujours été stable et linéaire lors de leurs débuts épistolaires. Bien au contraire, Alexandra, affectée par une dépression, s'emporte parfois et se distancie de Philippe. Comment le lui fait-elle remarquer ? C'est en ôtant les surnoms affectifs et en utilisant le « vous » au lieu du tutoiement, utilisé habituellement. Elle adopte ce procédé pour lui faire des reproches et lui montrer son éloignement :

J'ai essayé, je vous l'assure, de me retrouver en face de vous comme une étrangère, de vous considérer comme un inconnu l'aventure en y mettant cette fois des éléments meilleurs. Folie !... Le symbole du mariage maçonnique est vrai, la baguette de verre brisée ne se raccommode pas, et baguettes de verre, très fragiles sont la confiance, le bonheur, l'attraction de l'esprit ou du corps (Lettre du 10 décembre 1904, David Néel, 2016 : 48).

« La régulation » ou le contact avec Philippe, oscille entre ces deux extrêmes : d'une part, les mots doux et affectueux pour mieux amadouer son récepteur et d'autre part, la dramatisation des sentiments de rejet et d'éloignement pour mieux enseigner à Philippe son mécontentement. De plus, nous avons déjà observé que « l'éthos » à savoir l'image qu'elle propage d'elle même dans son discours, contribue largement à la crédibilité de ses valeurs et de ses vertus. Elle peut ainsi largement gagner la confiance de Philippe pour mieux préparer le « logos » à savoir le raisonnement ou la construction de l'argumentation. A cette fin, elle fait appel à ses dons de philosophe en « rationalisant » ses idées et sentiments, au point que son lecteur ne puisse imaginer une alternative différente de son raisonnement. Elle établit et marque « la régulation » positive ou négative, en fonction de ses objectifs, et elle renforce ensuite son image positive à travers ses réflexions et ses mérites intellectuels. Enfin elle procède à la dramatisation, souvent à travers des exemples, pour mieux argumenter sur l'importance de cette relation d'esprits.

De son côté, Philippe tente aussi de persuader son épouse de rester plus longtemps à ses côtés et de poursuivre une existence stable. Bien qu'il existe peu de lettres, l'écho dans les lettres d'Alexandra montre qu'il a également recouru à plusieurs procédés pour transmettre à son épouse sa vision de leur relation. Dans un premier temps, il a fait appel aux sentiments. Il transmet sa tristesse et fait part de la crainte qu'il éprouve pour leur avenir :

Dans quel sens dois-je prendre cette phrase de ta lettre : « L'absence ne t'éloigne-t-elle pas un peu chaque jour de moi et des tristes souvenirs que je te rappelle ? » Tu n'es peut-être pas assez philosophe, mon ami, pour que je te dise que c'est ce qui pourrait nous arriver de plus heureux, ce qui, si nous étions

sages, nous souhaiterions comme terme de nos misères (Lettre du 22 octobre 1907, David Néel, 2016 : 71).

Constatant qu'Alexandra n'est pas prête à céder si facilement, Philippe tente un dernier argument de poids démontrant à son épouse à quel point il la connaissait en lui proposant la maison idéale dont elle rêvait :

Je ne puis m'empêcher de sourire en songeant que les circonstances me donnent précisément l'idéal d'habitation que j'ai toujours rêvé pour un ménage : un jardin avec deux demeures. Très jeune, je trouvais déjà cette disposition la plus heureuse que l'on puisse imaginer [...] Oui chacun sa case, sa liberté de la solitude, rendant plus agréables les heures passées ensemble, les faisant désirer et prolonger avec d'autant plus d'insistance qu'on ne les veut pas forcées, pas obligées. Etc. (Lettre du 12 octobre 1904, *Ibid.* : 41).

Cette proposition provoque chez Alexandra un véritable enthousiasme qui la pousse à délibérer sur le mariage et le véritable amour. Toutefois aussi séduisante que puisse paraître cette proposition, Alexandra la décline. Alors il lui fait une ultime offre, la meilleure des propositions qu'il pouvait lui faire :

Je ferai volontiers quelques sacrifices pour te savoir plus calme. Tu me diras que près des dieux seuls, l'idéal se rencontre, la paix se trouve; mais où sont-ils les dieux? Veux-tu essayer quelque lointain voyage?... Réfléchis, pense-y mon amie. Tu me trouves prêt à te rendre les services que tu pourras me demander (Lettre de Philippe Néel, 20 septembre 1906, David Néel, 2016 : 65).

Cette offre, Alexandra ne la rejettera pas mais la repoussera à plus tard, lorsqu'elle sera rétablie de ses problèmes physiques (atteinte durant de longs mois d'un vers solitaire) et de ses problèmes psychiques, dus entre autre à sa maladie, à ses difficultés à devenir femme de lettres et les quelques difficultés à trouver un équilibre émotionnel avec son époux. Toutefois, se rendant compte que son argumentation n'aboutit à rien, Philippe finit par lui proposer le divorce qu'elle refusera de façon catégorique.

Il finira par s'incliner, renonçant à exiger un divorce qu'il aurait pu obtenir avec certitude et à son avantage. Il aménagera sa vie du mieux possible, dans la tristesse de n'avoir pas su retenir celle qu'il avait souhaité comme compagne » (Désiré-Marchand, 1996 :75).

Tandis qu'Alexandra David-Néel construisait et scellait leur pacte épistolaire, Philippe Néel tentait en vain de la faire revenir à ses côtés. L'argumentation d'Alexandra s'est avérée plus persuasive que celle de Philippe et les normes de leur relation épistolaire seront finalement établies à la veille de son départ. Leur enjeu relationnel reposera, comme le désirait l'épistolière sur un rapprochement d'esprits, une élévation des sentiments et où la lettre est un lieu de rencontre. A partir de 1911, les lettres prendront une tournure totalement distincte. L'équilibre atteint, la correspondance deviendra un lieu de confiance, de confiance et de réflexion. Et il se transformera en un véritable journal de voyage, ce qui permettra aussi bien à son époux qu'au lecteur de voyager avec elle.

3. Les fonctions de la lettre

Le 23 janvier 1920, alors qu'Alexandra se trouve en Asie, elle écrit à Philippe :

Conserve les lettres dans lesquelles je te donne des détails sur les pays que je parcours et les gens que j'y vois. Tu dois en avoir un énorme paquet, c'est encombrant et inutile. Ne conserve que celles qui pourront me servir d'aide-mémoire pour la confection d'un ouvrage de voyage, les autres où je te raconte que je souffre d'entérocélite ou que je suis sans le sou n'ont qu'un intérêt très momentané, brûle-les (David Néel, 2016 : 586).

L'intérêt de l'écrivaine pour la conservation de ses lettres est ci-dessus confirmé. En effet, son époux étant devenu son confident, était le seul possesseur et témoin de ses déplacements, avancements, réflexions et décisions. Les lettres obtiennent en premier lieu la fonction de journal et deviendront plus tard le témoin de ses périples. Alexandra David-Néel manifeste inconsciemment cette volonté depuis les premières lettres adressées à son époux. La première lettre conservée que Madame Néel ait écrit à son époux, débute par les explications de son voyage : « Nous avons mal regardé les heures de train l'autre jour, je n'ai pas pu avoir de correspondance avec la Mure et ai dû coucher à Saint Georges-de-Commiers où, d'ailleurs, je suis arrivée à 8h15 du soir... (Lettre du 11 août 1904, David Néel, 2016 : 35) ». C'est par un compte-rendu de son itinéraire et ensuite un constat du temps, qu'Alexandra commence sa lettre. En guise d'entête, la date et le lieu. L'ordre de ses intérêts est clair : rendre ses lettres et son époux, témoins de ses déplacements. Elles ressemblent dès le départ à un journal de bord. D'ailleurs, Alexandra termine souvent ses lettres comme elle les avait commencées, par de simples informations sur son cheminement. Voyageuse née, la place de ses itinéraires occupera toujours la plus grande place dans ses lettres.

La lettre devient une mine prolifère où plusieurs fonctions lui sont attribuées : maintenir informé son lecteur des différents déplacements et mouvements réalisés, accompagnés pour la plupart d'une réflexion sur ces derniers, mais aussi un memento

pour de futures publications. Ainsi, la correspondance de cette grande exploratrice, est, dès le début, un témoin de son incroyable vie, ne serait-ce que par le nombre de déplacements qu'elle réalise entre 1904, année de leur mariage et 1911 date de son grand départ. De Paris, Bruxelles, Oran, ou Londres, Alexandra écrit de tous les lieux qu'elle visite, et accompagne toujours ses lettres de réflexions sur les mondanités ou les coutumes de son temps :

L'autre jour à Bruxelles, je suis allée presque en pèlerinage, à un couvent de carmélites, autrefois situé en pleine campagne... Les champs, les jardins ont disparu, aux alentours, la ville a gagné jusque-là. Tout proche j'ai vu à un étalage les inepties braillées par les Mayol ou les Paulin dans des concerts de Paris; des bouchers; des poissonniers; des cabarets complétaient le décor... (Lettre du 27 septembre 1904, David Néel, 2016 : 36).

En tant qu'ancienne cantatrice et directrice de Salon-Concerts, Alexandra avait un œil très critique sur les milieux qu'elle fréquentait. De ce fait, les lettres offrent au lecteur une vision sociologique de la vie européenne au début du 20^{ème} siècle.

En outre, cette correspondance est le témoin du déroulement de ses études orientalistes. Attirée par la vie spirituelle dès son plus jeune âge, Alexandra a étudié de nombreuses religions. Toutefois déçue par le dogmatisme des religions de son enfance, elle a été rapidement fascinée par le bouddhisme. Véritable érudite, Alexandra a lu la Bible, le Coran, la Bhagavad-Gîtâ (doctrine védique), le Dhammpada (textes fondateurs du Bouddhisme). Elle a également fréquenté la bibliothèque du musée Guimet (le musée des arts asiatiques) à Paris pour approfondir ses connaissances. Ses lettres, et surtout cette première partie de la correspondance avec Philippe Néel en sont le miroir. Elle a virevolté de salons en réunions, de cours en conférences. Ces premières lettres témoignent de sa progression vers la connaissance, de son acharnement au travail mais aussi de l'incroyable vie sociale qu'a eue Alexandra durant ses premières années de mariage :

J'ai bien fait de songer à voir du monde à Genève pour mon livre. J'ai surtout trouvé un correspondant des grands journaux allemands qui a été extrêmement obligeant et s'est offert pour faire lui-même toutes sortes de démarches." Lettre du 8 ou 10 octobre 1907. [...] " On m'a invitée à un autre thé après-demain chez d'autres dames, mais j'ai déjà ce jour-là le thé (qui est du champagne) aux 5 heures de Rachilde du Mercure. Je dois aussi aller en société voir une pièce de théâtre Réjane. J'ai encore une masse d'autres demandes d'aller de droite et de gauche, je suis presque une revenante, une ressuscitée... et je fais sensation... Lettre du 3 novembre 1907. [...] Le 22 j'ai un lunch chez Mrs Mills, femme d'un professeur à l'école de Pharmacie qui convie quelques hindous de passage ici. Je ne

pouvais faire autrement que de répondre à quelques invitations, d'autant plus que, c'est une façon de cultiver mon anglais; mais je commence à en avoir assez, les gens qui "s'intéressent" à l'orientalisme sont bien insupportables. Ils vous posent des questions ahurissantes, manquent des notions les plus élémentaires et se croient, souvent, très renseignés. C'est amusant de voir ce qui gravite de cancre autour des quelques savants qui ont fondé la Société bouddhiste d'Angleterre (Lettre du 11 septembre 1910, David Néel, 2016 : 77).

Cette vie mondaine fort agitée est pour Alexandra le moyen de se faire connaître, de réussir à publier ses ouvrages et comme elle le disait, de se créer un nom. Ses lettres prouvent qu'elle était prête à tout pour se faire entendre et obtenir des subventions et des recommandations pour pouvoir finalement parcourir l'Inde. Elle ne perdra jamais de vue ses objectifs principaux, celui d'approfondir ses connaissances sur les doctrines et philosophies orientales (bouddhisme, hindouisme) sans jamais se laisser influencer, ou perdre son sens critique, mais surtout devenir une femme de lettres.

Une autre fonction se dégage des lettres d'Alexandra, celle de l'expression de son vécu intérieur : « Les lettres, surtout les lettres espacées, sont plus sombres que la vie courante, parce qu'elles résument certain sentiment suprême, certaine conclusion fatale qui se trouve au bout de tout, quand on se recueille pour ouvrir à un ami le fond de son cœur. » (Sand, 1995 : IX, 488). Voici les distinctions qu'émettait George Sand entre l'écriture épistolaire et l'existence même, dans une lettre à Giuseppe Mazzini en 1850, alors qu'elle était en pleine écriture de *l'Histoire de ma vie*. C'est tout à fait le cas d'Alexandra David-Neel qui se livre sans contrefaçons à son époux et qui émet parfois ses plus sombres pensées à propos de son enfance, de son vécu personnel ou encore de ses souffrances actuelles.

Pour ces écrivaines, les lettres sont tout un univers, un monde parallèle. Les lettres deviennent un authentique terrain personnel, où le lecteur sent seule l'épistolière face à sa lettre comme si elle se l'adressait à elle-même (Diaz, 2002 : 71). Pour Alexandra s'agit-il d'une marque de confiance totale envers son époux? Ou bien, tout simplement, la lettre tient lieu d'introspection? Nous pourrions affirmer qu'il s'agit d'une combinaison de ces deux éléments. L'amour que portait Alexandra David Néel à son époux et le terrain de confiance qu'ils avaient construit dans les lettres, ont permis à Madame Néel de s'épancher sur elle-même et de s'y livrer comme d'aucune autre façon, elle aurait pu le faire.

Selon la définition de McCall Saint-Saëns, l'acte d'écrire pousse généralement le scripteur à essayer de contenter et trouver des thèmes qui vont intéresser le récepteur : « Une fois encore, l'étiquette épistolaire pousse plus à l'imitation qu'à l'originalité. Les correspondants sont tenus de puiser leurs sujets dans un vivier com-

mun au lieu de les choisir à leur gré, si tant est qu'ils espèrent contenter leurs destinataires. » (Mccall Saint-Saëns, 1996 :35). Ce n'est pas le cas de Madame Néel, qui dans chaque lettre se perd dans une vision personnelle voir une réflexion philosophique : que ce soit sur les relations matrimoniales (lettre du 3 octobre 1904, du 12 octobre 1904, du 24 octobre 1907, du 11 novembre 1904, du 10 décembre 1904, du 8 avril 1906, du 15 août 1906, du 23 septembre 1906, du 6 octobre 1906, du 22 octobre 1907), sur les fêtes d'anniversaire (lettre du 24 octobre 1904), sur les relations mère-enfant et l'enfantement (lettre du 24 août 1905), sur ses idées féministes (lettre du 21 septembre 1906), sur la religion (lettre du 23 septembre 1906, du 20 octobre 1907) et sur la vie mondaine (de la lettre du 30 octobre 1907 à la lettre du 13 octobre 1910). Ces thèmes n'étaient pas du goût de Monsieur Néel. Pour Alexandra David-Néel, l'écriture est un lieu de réflexion, un lieu où elle est elle-même sans artifice, sans besoin de « contenter son destinataire ». Elle s'y dépeint telle qu'elle est, comme ont pu le faire Montaigne dans ses *Essais* ou Rousseau dans ses *Confessions*. Toutes ses lettres sont en effet truffées de méditations personnelles. Cette correspondance reste avant tout un concentré de ses idées, et ce début d'échange épistolaire, a permis à Alexandra de réfléchir sur sa propre vie, son être, son enfance et ses propres désirs. Sans leur mariage et sans cet échange épistolaire, l'exploratrice que nous connaissons aujourd'hui n'aurait sans doute pas été la même. Cet échange épistolaire lui a permis de réaliser une rétrospection intérieure, et finalement d'avancer grâce à l'écriture. Dans l'acheminement de cette auto-analyse, Alexandra émet de nombreux retours sur un passé ou un présent douloureux :

La douleur, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle des autres, est l'une des thématiques majeures de l'art épistolaire. [...] La souffrance morale est aussi traitée, dans une perspective qui embrasse à la fois les sources et les convictions religieuses, sociales et culturelles. Les lettres offrent plusieurs cas de figure et d'espoirs de réponse : puissance et impuissance de la correspondance et plus largement de l'art, contre le mal intérieur, utilisation des épîtres au service d'une thérapie dont l'homme se veut le seul objet, recours à la divinité dans une économie du salut (Laurence, Guillaumont, 2010 : 4).

En effet, cette thématique de la douleur est hautement présente dans cette première phase d'échange épistolaire entre les deux époux. A travers l'écriture de ses maux, et des douleurs subies, Alexandra tente d'expliquer plusieurs de ses facettes à Philippe, ainsi que le mérite d'être devenue ce qu'elle est aujourd'hui malgré tous les épreuves qu'elle a endurées :

C'est une chose terrible que de s'en aller seule perdue dans une ville immense à la recherche de son pain. Tu ne connais pas cela, toi, Mouchy. Sorti de tes études tu as trouvé une situation très maigre, j'en convient mais qui t'a évité de battre le pavé...

et tu t'es tenu dans ta coquille y vivotant chaque jour un peu mieux, sans avoir pour cela autre chose à faire que ta besogne, ton métier... Ah ! Mon pauvre cher ce n'est pas une neurasthénie, c'est dix neurasthénies accumulées que tu eusses eues si tu étais passé par le chemin que j'ai traversé (Lettre du 7 octobre 1904. David-Néel, 2016 : 39).

Elle compare sa dure vie à celle de son époux, son présent n'est pas facile, elle n'a pas choisi un travail quelconque, elle a décidé d'être une femme de lettres malgré les difficultés que cela implique. Elle démontre ainsi sa détermination à son époux et sa force de caractère. Le lecteur remarque qu'elle tente de mieux se comprendre et affronter la dépression qu'elle subit depuis quelques années : « Toi tu as eu une vie d'enfant, tu as joué, tu as été heureux selon ton âge; tu as eu une jeunesse, tu l'as dirigée, à ton gré, vers les plaisirs de ton choix... Moi, je n'ai rien eu, rien qu'un orgueil qui était mon refuge, qui me tenait lieu de tout... » (Lettre du 27 septembre 1904, Ibid. : 36). Ces mots dévoilent une douleur indélébile, celle de son enfance malheureuse. En parlant de sa mère, elle écrit :

Tout en moi lui déplait, comme tout lui déplaisait en mon père. Je lui ressemble tant!... Je suis la fille de l'homme qu'elle n'a pas aimé, je suis sa fille à lui seul, malgré le sang dont elle m'a faite et le lait dont elle m'a nourrie. Je suis un parasite (tiens, comme mon ténia) qui a grandi en elle... Voilà, mon ami, ce qui attend les femmes imprudentes pour chercher dans la maternité la consolation d'une union mal assortie (Lettre du 24 août 1905, David Néel, 2016 : 51).

Elle trouve dans son passé les causes de son mal-être et justifie par ce passé douloureux ses choix présents, comme celui de ne pas être mère.

Elle émet quelques autoportraits, la plupart du temps négatifs qui démontrent son état d'esprit du moment et la vision qu'elle avait d'elle-même : « Je te l'avais bien dit d'avance : je ne suis pas jolie, je ne suis pas gaie, je ne suis pas une femme, l'on ne saurait s'amuser auprès de moi... » (Lettre du 27 septembre 1904, David Néel, 2016 : 37). La sincérité de l'épistolière confirme que les lettres sont bien le miroir de l'être.

L'écriture permet à Alexandra David-Néel de se regarder et d'avancer au fur et à mesure de la rédaction de ses lettres. Ainsi, la correspondance de cette première phase de leur mariage, montre les différents états d'âme d'Alexandra, mais aussi comment la profonde dépression dans laquelle elle est tombée, disparaît peu à peu lorsque son grand départ pour l'Asie approche et au fur et à mesure qu'elle arrive à se faire une place aussi minime soit-elle dans le monde des lettres. Ainsi, les lettres précédant son grand départ deviennent plus allègres.

Les lettres d'Alexandra David Néel sont bel et bien une découverte intérieure et personnelle pour elle, mais aussi pour le lecteur qui ne la connaît que par ses livres. C'est une Alexandra qui se laisse découvrir à travers cette correspondance et révèle une femme hors du commun qui a obtenu tout ce qu'elle désirait à travers ce mariage épistolaire avec Philippe Néel. Elle a trouvé en lui l'appui, et un réel lien familial qu'elle n'a jamais eu avec ses parents. Son époux grâce aux échanges épistolaires a acquis un rôle dans la vie d'Alexandra supérieur à n'importe quelle personne présente dans la vie de Madame Néel, obtenant le rôle d'époux, parent, confident, conservateur, et bien plus.

5. Conclusion

Le mariage sera vécu par Alexandra de façon différente. Sa vision très négative du mariage fut sans doute liée à l'exemple du couple formé par ses parents, ménage bourgeois et ennuyeux, sans liens de cœur et d'esprit. Mais Alexandra eut cette idée originale de transformer son lien matrimonial en une relation d'esprits, alimentée par un dialogue épistolaire. Cette idée ne fut pas perçue de la même façon par son époux et leur premier échange de lettres constitua un affrontement d'idées. Alexandra David-Néel construisit ses lettres de sorte à convaincre son époux d'une union « à sa façon ». A cette fin, elle employa de nombreux arguments reposant sur la logique, la raison, la philosophie ou encore sur sa propre expérience. Ces arguments avaient pour but de persuader Philippe Néel qu'une vie sédentaire ne pouvait leur convenir ou encore qu'une vie à deux sans rapprochement d'esprits était d'une grande tristesse pour elle. Petit à petit, elle développa une stratégie argumentative où tout d'abord elle fit rayonner une image d'elle-même en tant que femme de lettres, mais surtout se montra comme une femme cultivée et une philosophe basant ses réflexions sur des théories existantes. Cette image permettait de donner du poids à ses jugements et arguments. En outre, elle avait tendance à dramatiser les situations contées dans ses lettres pour être plus convaincante auprès de son époux. Ces stratégies eurent leur effet puisque Philippe Néel accepta finalement cette relation épistolaire. Alexandra l'a peu à peu convaincu d'élever leur union, leur amour à un point que peu de couples ont connu, un amour spirituel, le seul qui pouvait convenir à cette bouddhiste. « Les grandes correspondances amoureuses qui sont de « véritables » correspondances, parlent fort peu de l'amour. Leurs auteurs y racontent leur quotidien, leurs livres. » (Guillard-Maury, 2001 : 595). Ce sera effectivement le cas de la correspondance entre ces deux époux. Philippe restera fidèlement son époux épistolier, administrateur et conservateur jusqu'en 1941, année de son décès.

Ce mariage perçu au départ comme une erreur pour cette féministe convaincue, deviendra le point de départ à de nombreux projets : s'installer définitivement comme femme de lettres, se spécialiser dans l'orientalisme et préparer son grand voyage pour l'Asie. Les débuts difficiles d'un mariage épistolaire se révéleront être une

grande opportunité, un tremplin vers la nouvelle et véritable vie d'Alexandra. Qu'en serait-il de cette intrépide voyageuse, sans ce sentiment d'étouffement dans cette union et, cet irrésistible besoin d'y échapper ? Serait-elle devenue la grande exploratrice que nous connaissons de nos jours ? Grâce à cette correspondance Alexandra a appris peu à peu à se connaître et à cheminer vers son extraordinaire destin. Philippe a été le grand confident, l'unique à qui elle a pu transmettre ses peines les plus profondes, à tel point que leur correspondance constitue le portrait intérieur d'Alexandra David-Néel et, est sans aucun doute le meilleur moyen pour découvrir cette écrivaine sous toutes ses facettes. Ce premier échange épistolaire est vite devenu un lieu d'introspection pour Mme Néel. Tous deux ont compris peu à peu ce dont elle avait besoin pour guérir : « quelque lointain voyage » comme lui suggéra Philippe dans la lettre du 20 septembre 1906 (David-Néel, 2016 : 61).

Écorchée vive en raison d'une enfance assombrie par des parents qui n'avaient malheureusement rien en commun avec cette âme libre, Alexandra a énormément souffert de cette incompréhension. Ainsi ses lettres reflètent son mal être. Comme écrivait Benoît Melançon : « l'épistolier se regarde écrire » (Melançon, 1996 : 27). L'écriture lui a permis de mieux se connaître et de savoir ce qu'elle désirait au plus profond d'elle-même. Les lettres ont été le moyen, entre 1904 et 1911, non seulement de poser les bases de ce long mariage épistolaire, mais surtout d'éclairer et de soigner la dépression de Mme Néel. Les premières lettres particulièrement sombres s'illuminent au fur et à mesure qu'Alexandra dessine son chemin vers son grand départ. L'écriture lui a servi de purification et clarification intérieure.

Ce voyage n'aurait jamais pu se concrétiser sans l'immense générosité de son époux. Elle embarqua en août 1911 sur un bateau en partance pour Ceylan. Dès lors, la correspondance entre Alexandra et Philippe se poursuivit pendant 30 années mais ils ne vécurent plus jamais ensemble. Dès sa première lettre, à bord du bateau, sa correspondance se transforma en un véritable journal de voyage permettant à Philippe et finalement au lecteur, de voyager avec elle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHALON, Jean (1985) : *Le Lumineux destin d'Alexandra David Néel*. Paris. Édition Perrin.
- CHARAUDEAU, Patrick (2008) : « L'argumentation dans une problématique de l'influence ». *Revue Argumentation et Analyse du Discours, (L'analyse du discours au prisme de l'argumentation)*. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/aad/193>.
- DAVID NÉEL, Alexandra (2016) : *Journal de Voyage, correspondance avec son mari. Édition intégrale (1904-1941)*. Paris. Plon.
- DEMAROLLE, Pierre (1992) : « Argumentation et genre épistolaire dans *La Nouvelle Héloïse* ». *Revue belge de philologie et d'histoire* 70 (3), 673-682.

- DÉSIRÉ-MARCHAND, Joëlle (1996) : *Alexandra David-Néel*. Paris. Arthaud Poche.
- DIAZ, Brigitte (2002) : *L'Épistolaire ou la pensée nomade*. Paris, PUF.
- FERREYROLLES, Gérard (2010) : *L'épistolaire, à la lettre*. Paris. *Littératures Classiques 1*.
- HAROCHE BOUZINAC, Geneviève (1997) : « Penser le destinataire : quelques exemples (Buddé, Saint Augustin, Lord Chesterfield, Voltaire) », in Benoît Melançon (éd.), *Penser par lettre, Actes du colloque d'Azay-Le-Feron*. Montréal, Fides, 279-291.
- GUITTARD-MAURY, Marie-Françoise (2001) : « ... c'est donc que j'aime votre absence... ». *Revue française de psychanalyse* 65 (2), 587-601.
- LAURENCE, Patrick et François GUILLAUMONT (2010) : *Les écritures de la douleur dans l'épistolaire de l'Antiquité à nos jours*. Tours. Presses universitaires François-Rabelais.
- MCCAL SAINT-SAËNS, Anne (1996) : *De l'être en lettres : l'autobiographie épistolaire de George Sand*. Amsterdam. Rodopi.
- MELANÇON, Benoît (1996) : *Diderot épistolier*. Montréal, Éditions Fides.
- SAND, George (1991) : *Correspondance*. Édition de Georges Lubin. Paris, Bordas (Classiques Garnier).

Lorsque le Bien éclot dans le terreau du Mal : figures d'espoir dans le roman *Quatrevingt-treize*

Mohammed MATARNEH

Université de Jordanie / Aqaba

mattarneh@hotmail.com

Resumen

Quatrevingt-treize se escribe con urgencia tras la derrota de Francia contra el ejército prusiano. Esta última novela de Hugo se basa en la observación de una angustia nacional inmensa. Hugo, fiel a sus ideas, pospone otros proyectos literarios para tratar de devolver a sus lectores la fe en la posibilidad de un futuro mejor. Este futuro está simbolizado por un grupo de personajes, en su mayoría débiles en apariencia, pero alrededor de los cuales se anuda y desenreda la trama: no son guerreros, sino tres niños, dos mujeres y un anciano, que inspirarán a los protagonistas masculinos del libro. En su última novela, el autor denuncia todas las formas de poder absoluto. Denuncia el Terror de la Revolución, el episodio de la Commune y todos los crímenes cometidos por el Antiguo Régimen. En esta obra abundan las fuerzas del mal, así como las representaciones de la violencia, pero para el poeta francés, solo la paz será el horizonte y la esperanza del pueblo después de la guerra. Para hacer triunfar la paz, necesitamos otras fuerzas que enfrentan la violencia y que predominan a pesar de la crueldad de la guerra, son las fuerzas del bien. Este artículo pretende mostrar la efectividad de estas fuerzas contra las fuerzas del mal que, a primera vista, parecen prevalecer.

Palabras clave: Paz. Violencia. Infancia. Maternidad. Republicano. Monárquico.

Abstract

Quatrevingt-treize is written in an urgent way in the aftermath of the defeat of France against the Prussian army. The inspiration of Hugo's last novel is an observation of immense national distress. Hugo postponed other literary projects to grant his readership a hope for a better future. This future is symbolized by a number of characters, who mostly look vulnerable, but around which the plot is knotted and interpreted. Those are not warriors, but three children, two women, and an old man, who will inspire the male protagonists of the story. In his last novel, Hugo condemns all forms of absolute power. He denounces the Terror of the Revolution, the period of the Commune and all the crimes committed by the Old Regime. In this testamentary literary work, the forces of evil and their violent shades largely exist. However, for him, only the peace will make hope for people after war. Accord-

* Artículo recibido el 15/02/2018, evaluado el 6/07/2018, aceptado el 20/09/2019.

ingly, for the peace to achieve triumph, there must be other forces that face violence. Thus, such forces that can achieve the triumph are the forces of good. This article aims to show the effectiveness of these forces against the forces of evil.

Keywords: Peace. Violence. Childhood. Maternity. Republican Royalist.

Résumé

Quatrevingt-treize est écrit dans l'urgence, au lendemain de la défaite de la France impériale face à l'armée prussienne. Cet ultime roman hugolien a pour point de départ le constat d'une immense détresse nationale ; fidèle à ses idées, Hugo reporte d'autres projets littéraires pour chercher à redonner à son lectorat la foi en la possibilité d'un avenir meilleur. Cet avenir est symbolisé par une galerie de personnages pour la plupart faibles en apparence, mais autour desquels l'intrigue se noue et se dénoue : non des guerriers, mais trois enfants, des femmes, un vieillard, qui inspireront les protagonistes masculins du livre. L'auteur des *Misérables* dénonce à travers sa narration toutes les formes de pouvoir absolu. Il s'en prend simultanément à la Terreur de la Révolution, au fanatisme monarchiste et à la répression de la Commune. Dans cette œuvre testamentaire foisonnent les forces du Mal ainsi que les représentations de la violence, mais le grand poète républicain, figure nationale dès son vivant, énonce une ultime fois sa conviction optimiste à des lecteurs de nouveau plongés dans la tourmente politique, à la fin d'un XIX^e siècle français qui s'était pourtant déjà illustré par de nombreux troubles. Pour faire triompher la paix, il faut rechercher d'autres forces que celle des armes, et *Quatrevingt-treize* va toutes les rassembler. Cet article vise à montrer l'efficacité de ces figures face aux forces du mal qui, à première vue, semblent toutefois l'emporter. Il rend explicite aussi leur lien avec l'actualité de la France vaincue par les Prussiens et déchirée par le sort que le pouvoir de Thiers réserve aux Communards.

Mots clés : Paix. Violence. Enfance. Maternité. Républicain. Royaliste.

0. Introduction

*Quatrevingt-treize*¹, avec un seul trait d'union comme le souhaite son auteur, est écrit promptement à Guernesey de décembre 1872 à juin 1873 et publié en 1874. Cette œuvre tardive d'un auteur républicain et septuagénaire, composée dans un lieu

¹ Claudie Bernard (1989 : 173) nous propose une explication de ce titre énigmatique : « Quatrevingt-Treize, avant d'être un titre, est une date. Cette promotion d'un moment de l'Histoire au frontispice d'une œuvre d'art s'accompagne d'une double mutation : des chiffres on passe aux lettres ; et l'orthographe habituelle du nombre est modifiée : *Quatrevingt-Treize* au lieu de *Quatre-vingt-treize*. Pourquoi ? pour avoir, plutôt que trois unités discrètes, un mot solidement assemblé ; « Quatrevingt-Treize » n'est plus une somme d'années, c'est une année unique martelée par l'allitération consonantique et dotée d'un "nom" à majuscule plutôt que d'un numéro. Un millésime tronqué, disais-je plus haut ; tronqué, mais "truqué" aussi bien, puisque le lecteur rétablit sans embarras le "dix-sept cent" initial, que le narrateur énonce d'ailleurs dès la première ligne. La familiarité prise avec la date suggère cependant que celle-ci fait partie de notre culture contemporaine, qu'elle est toujours actuelle ».

où ses convictions l'ont rejeté, est l'élucidation d'un intérêt, d'une obsession² même qui s'est reflétée dans nombre d'œuvres précédentes. Depuis *La Légende des siècles* (1859) et *La Fin de Satan*³, Hugo revient sans cesse sur cette date. *Le Verso de la page*⁴ et *La Révolution*⁵ l'évoquent. *Les Misérables* (1862), mais aussi les poèmes de *L'Année terrible* (1871) y font référence ; et *Les Châtiments* (1853) enfin y font allusion.

Victor Hugo, philanthrope, témoin ayant traversé le siècle français le plus instable politiquement depuis la naissance de cette nation, médite une réflexion sur le rapport entre la violence et le « Progrès ». Le projet d'une trilogie mûrit, l'auteur en a déjà publié le premier volet (*L'Homme qui rit* en 1869), le deuxième volet (jamais écrit) devait étudier le système politique de la monarchie. Hugo préfère sauter cette deuxième étape pour en venir au plus vite à ce projet qui lui semble d'une actualité brûlante : celui de la rédaction de *Quatrevingt-treize*. Les troubles que la France connaît au début des années 1870 ont en effet nécessité d'en venir directement au troisième volet de cette trilogie : la République renaît pour la troisième fois, sur les cendres encore chaudes d'une utopie réprimée dans le sang, la Commune. « Aucune œuvre de Hugo ne fut à la fois aussi profondément enracinée dans son passé et aussi immédiatement dépendante de l'actualité » explique Guy Rosa (1967 : 230).

Albert Mathiez, le célèbre historien de la Révolution française, considère que « Sous la Révolution française, comme sous toutes les révolutions passées, présentes ou à venir, il a fallu user de la force pour accoucher le droit » (*apud* Bosc, Ségal et Wormser, 2012 : en ligne). Hugo prend plutôt cette assertion comme une interrogation ; elle est pour ainsi dire sa problématique, à laquelle il répond à sa manière, celle d'un poète et d'un visionnaire dans *Quatrevingt-treize*. Son roman fait resurgir sans fausse pudeur la violence de l'Histoire en montrant la multitude de crimes commis et les cruautés perpétrées lors de l'épisode de la Terreur. Et ces violences de l'an II de la République ne font que s'ajouter à celles qui l'ont précédé dans l'histoire humaine, nous interrogeant sur la nécessité de leur résurgence périodique.

Mais on sait que Hugo n'aime les atmosphères sombres que pour y faire naître les lueurs de l'espoir et de la rédemption – Hugo ne met-il pas d'ailleurs au cœur de ses œuvres romanesques des personnages de repentis, qu'il s'agisse de Quasimodo ou de Valjean pour n'en citer que deux ? Quelques personnages emblématiques et un dénouement optimiste occupent aussi cette fonction de donner à son

² Sa lettre envoyée à Lacroix, son éditeur, le 3 décembre 1867, en est le meilleur témoignage : « Il me semblerait bien difficile, sinon impossible, de faire, avec quelque éditeur que ce soit, un traité d'ensemble avant d'avoir terminé le livre 93. Alors seulement je serai maître de mon loisir et je pourrai entreprendre, avec suite et sans lacunes, la série de mes publications futures. Ce 93 à faire me crée une sorte de servitude ; c'est la servitude d'un devoir, car il y a du devoir dans ce livre » (Hugo, 1952: 91).

³ Rédigée à partir de 1855.

⁴ Rédigée à partir de 1857.

⁵ Conçue entre 1866 et 1870.

ultime œuvre une pente ascendante. Cette date de *Quatrevingt-treize* obsède l'auteur peut-être parce qu'elle est l'ultime défi que l'histoire de France oppose à son indéfectible optimisme.

Comment le Bien peut-il triompher de l'une des heures les plus sombres de l'histoire de France ; comment ce moment *Quatrevingt-treize* trouve-t-il sa place dans cette eschatologie du Progrès dont Hugo est le prophète ?

Nous étudierons la victoire du Bien sur le Mal dans ce roman, une victoire non factuelle – les meurtres et exécutions ne sont pas écartés de la narration et celle-ci s'achève par la mort d'un personnage exemplaire – mais conceptuelle, née d'une réflexion historique, et semant des idées dont le présent, celui de 1873, doit s'inspirer. À travers quelques personnages, nous montrerons l'efficacité de ces forces de l'espoir face à celles du Mal. Aussi étudierons-nous les différents niveaux de signification de ses personnages : psychologique, moral, symbolique, esthétique et historique.

1. Les leçons de la maternité

En temps de guerre, la femme, déjà bien souvent reléguée dans les coulisses en temps de paix à l'époque où Hugo vit, quitte tout bonnement le théâtre de l'Histoire. Cependant, elle oppose à la guerre la persévérance de sa volonté de donner et d'entretenir la vie. Indifférente à l'avenir, aux dangers que l'esprit belliqueux des hommes pourra un jour mettre sur la route de son enfant, elle continue de lui donner le sein, répondant à une impérieuse nécessité biologique. Elle offre l'exemple d'un sain respect de la vie, qu'elle perpétue, en un temps où les hommes ne pensent qu'à s'entre-tuer. Quand la guerre fait rage et que le désespoir gagne le soldat, la mère, c'est la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture. C'est avant tout à elle que le soldat écrit lors de l'attente.

1.1. Humanité et nature

C'est le personnage de Michelle Flécharde qui incarne le mieux cette sagesse maternelle. La rencontre entre le bataillon révolutionnaire et celle-ci éclaire cet univers hugolien dans un des ses moments de plus grande noirceur. Le bataillon s'est engouffré dans la forêt de Saudraie pour déloger des rebelles. Prenant une apparence fantastique, la forêt devient une nouvelle résurgence dans l'œuvre de Hugo de cette bouche d'enfer prête à engloutir les soldats. Ce lieu sans horizon, parfait pour les embuscades ou pour surgir de refuge aux fuyards, rappelle aux soldats angoissés que le pays est empli de dissensions, et donc de menaces :

Le bataillon redoublait de prudence. Solitude, donc défiance. On ne voyait personne ; raison de plus pour redouter quelqu'un. [...] Une embuscade était probable. [...] On avait entendu comme un souffle au centre d'un fourré, et il semblait qu'on venait de voir un mouvement dans les feuilles. [...] En moins d'une minute le point où l'on avait remué fut cerné ; un

cercle de fusils braqués l'entoura ; le centre obscur du hallier fut couché en joue de tous les côtés à la fois, et les soldats, le doigt sur la détente, l'œil sur le lieu suspect, n'attendent plus pour le mitrailler que le commandement du sergent. Cependant la vivandière s'était hasardée à regarder à travers les broussailles, et au moment où le sergent allait crier : Feu ! cette femme cria : Halte ! [...] Il y avait quelqu'un là en effet. Au plus épais du fourré, au bord d'une de ces petites clairières rondes que font dans les bois les fourneaux à charbon en brûlant les racines des arbres, dans une sorte de trou de branches, espèce de chambre de feuillage, entrouverte comme une alcôve, une femme était assise sur la mousse, ayant au sein un enfant qui tétait et sur ses genoux les deux têtes blondes de deux enfants endormis. C'était là l'embuscade (Hugo, 2014 : 47-48).

La logique des événements, jusqu'alors guerrière, est soudain brisée par l'apparition de la mère : à l'ordre de faire « Feu » succède celui de faire « Halte », puis de se pénétrer de cette vision maternelle. Le mot « Halte » est une invitation au répit, une sorte de trêve latente issue d'une analyse de situation et d'une réflexion. Ce coup de théâtre « confère à la guerre sa face humaine, ouvre une brèche dans les combats, propose d'autres horizons, d'autres possibles. Ainsi, il peut sauver des vies innocentes » (Évrard, 2002 : 109). Cette « Halte » montre que « la guerre civile n'annule pas la paix : elle la métamorphose. Ni les enfants ni la mère ne sont fusillés comme ils auraient pu ou dû l'être » (Fort, 2002 : 11). Les personnages eux-mêmes changent alors d'identité, ou plutôt en retrouvent une, en même temps qu'ils reprennent leur nom. Les enfants se distinguent, une fois qu'ils sont désignés par leur nom de René-Jean, Gros-Alain, Georgette. Le sergent se présente, il se nomme Radoub,... Et la rencontre se déroule alors avec des mots simples, mettant un moment de côté les convictions politiques.

Michelle est une sorte de louve, son instinct l'a poussée dans ces bois afin de préserver la vie de sa portée. Le chef du bataillon, retrouvant son rôle social, la soumet alors à l'interrogatoire :

- Quelle est ta patrie ?
- Je ne sais pas, dit-elle. [...]
- Pourquoi n'es-tu pas dans ta maison ?
- Parce qu'on l'a brûlée.
- Qui ça ?
- Je ne sais pas. Une bataille.
- D'où viens-tu ?
- De là.
- Où vas-tu ?
- Je ne sais pas.
- Arrive au fait. Qui es-tu ?

- Je ne sais pas.
- Tu ne sais pas qui tu es ?
- Nous sommes des gens qui nous sauvons.
- De quel parti es-tu ?
- Je ne sais pas.
- Es-tu des bleus ?
- Es-tu des blancs ?
- Avec qui es-tu ?
- Je suis avec mes enfants (Hugo, 2014 : 51-52).

Cette femme égarée incarne la nature humaine intacte et primitive : « Elle ne voit que sa situation présente et ne perçoit les événements que dans leur brutalité, et non dans l'entrelacs complexe de leurs causes et de leurs conséquences » (Fort, 2002 : 8). Et malgré sa pauvreté conceptuelle et langagière, cet argument de son sein découvert opposé à ces hommes en tenue de soldats, tous identiques, l'emporte dans la confrontation : « Cet amour semble défier en permanence la logique strictement historique du roman » (Fort, 2002 : 101). Les Républicains abandonnent leur détermination militaire et adoptent Michelle et ses enfants. La scène paraît presque miraculeuse.

2. Sacrifice et malédiction

Cependant, l'auteur choisit de ne pas faire de cette rencontre une parenthèse enchantée dans le roman, mais de plonger de force cette mère dans le conflit opposant Blancs et Bleus. Lantenac, le chef de l'armée royaliste, a gravement blessé Michelle et a enlevé ses enfants. Il n'hésitera pas à les sacrifier. La Fléchard séparée de ses enfants, devient une *Mater dolorosa* : « Cette référence évangélique inscrit le personnage de Michelle Fléchard dans un réseau religieux qui la rattache à des personnages comme Paquette la Chantefleurie dans *Notre-Dame de Paris* ou Fantine dans *Les Misérables*, mais également aux figures de Job ou du Christ constamment présentes dans les romans » (Wulf, 2014 : 310). La violence de la guerre civile devient alors une profanation ; les hommes se sont retournés contre la nature elle-même en s'en prenant à la Fléchard, qui devient presque aussi tragique que la mère aux deux « bessons » créée par d'Aubigné à l'époque d'une autre guerre civile.

Revenant de sa première douleur, la mère va alors traverser le pays en quête de ses petits. Elle offre alors son corps en échange d'informations, de ce dont elle a besoin pour continuer d'avancer. Le sublime hugolien se déploie ici avec ce personnage d'une dévotion qui dépasse la morale commune. Michelle, elle aussi « force qui va », se dirige en dépit de tout ce qui s'oppose à son avancée vers la Tourgue⁶, où ses

⁶ Selon Claudie Bernard (1989), la Tourgue figurerait pour l'auteur une image métaphorique de l'Ancien Régime. Cette Tour rappelle le principe de la féodalité, elle fournit aussi l'occasion d'une anachronique scène de siège de château fort ; tout, jusqu'à son trône qui rappelle l'idée monarchique et

enfants sont emprisonnés. La première arme du Bien à opposer à tout le mal qui entoure Michelle est celle du sacrifice.

Michelle retrouve la trace de ses enfants, l'épreuve la plus terrible l'attend. La tour où on les a enfermés brûle. Michelle, être agissant, qui allaite, qui sauve, se retrouve avec les autres personnages faisant face à la tour, cantonnée à un rôle de spectatrice :

Les assiégeants, après avoir eu affaire à la mitraille, avaient affaire à l'incendie. Gauvain, Cimourdain, Guéchamp donnaient des ordres. Que faire ? Il y avait à peine quelques seaux d'eau à puiser dans le maigre ruisseau du ravin. L'angoisse allait croissant. Tout le rebord du plateau était couvert de visages effarés qui regardaient. Ce qu'on voyait était effroyable. On regardait, et l'on n'y pouvait rien (Hugo, 2014 : 418).

Les verbes « regarder » et « pouvoir » sont ici antithétiques. Les soldats ne sont plus que des spectateurs. Les deux chefs républicains, Cimourdain et Gauvain, se retrouvent soudain désemparés ; leur bravoure est soudain comme une monnaie qui n'a plus cours face à cette terrible force du feu : « Toute une armée éperdue autour d'un sauvetage impossible ; quatre mille hommes ne pouvant secourir trois enfants ; telle était la situation » (Hugo, 2014 : 421). La mère réagit différemment. Le spectacle de la mort de ses enfants est tellement douloureux qu'elle doit prononcer les mots les plus sacrilèges qu'elle peut concevoir pour exprimer ses émotions : « Je ne veux pas qu'ils meurent ! au secours ! au secours ! au secours ! Oh ! s'ils devaient mourir comme cela, je tuerais Dieu » (Hugo, 2014 : 420). Ce spectacle auquel Michelle Flécharde est contrainte d'assister est contre-nature. Et la Flécharde incarne la nature, qui s'apprête à tourner le dos aux hommes et à sa propre essence, faite de douceur, en réaction aux crimes des hommes. Cette scène aboutit donc à une transfiguration tragique de Michelle Flécharde : « La paysanne s'était transformée en Euménide. Cette villageoise quelconque, vulgaire, ignorante, inconsciente, venait de prendre brusquement les proportions épiques du désespoir ». (Hugo, 2014 : 417). Elle se met à hurler toute sa douleur en maudissant les hommes :

[...] elle avait le cri de la bête et le geste de la déesse ; sa face, d'où tombaient des imprécations, semblait un masque de flamboiement. Rien de souverain comme l'éclair de ses yeux noyés de larmes ; son regard foudroyait l'incendie. Le marquis écoutait. Cela tombait sur sa tête; il entendait on ne sait quoi d'inarticulé et de déchirant, plutôt des sanglots que des paroles (Hugo, 2014 : 418).

jusqu'aux oubliettes qui entretiennent l'image d'un Moyen-Âge barbare, font de ce lieu un vaste réseau de symboles.

La mère se mue en Hécube, (Hugo, 2014 : 417), en Gorgone (Hugo, 2014 : 434), en Furie, trois créatures dont la féminité se trouve dénaturée. Son cri n'est plus celui d'une paysanne du XVIII^e siècle, mais une sorte de protestation cosmique face aux égarements criminels des Français, dans une amplification propre au style hugolien. Parmi ces trois figures tutélaires, la figure d'Hécube offre un reflet particulièrement fidèle au sort de Michelle, une image solaire et féconde devenue nocturne et infanticide, son cri cynique est celui qui déchire la nuit (rappelons qu'Hécube, l'épouse du roi Troyen Priam, se transforma en chienne hurlante après avoir perdu ses dix-neuf enfants, après avoir aussi tué les fils de l'un des meurtriers de sa progéniture). La faute des hommes impliqués dans la guerre civile révolutionnaire devient la faute de l'humanité entière, qui engendre la malédiction d'une Michelle devenue source (verbale) de mort après avoir incarné le principe vital.

Cette menace d'inversion de la nature et de la mère prépare le miracle de l'apparition de Lantenac ; le fanatique et cruel contre-révolutionnaire est vaincu par cette vision ; le Bien a donc frappé au cœur du Mal : « La maternité de la Flécharde apparaît constamment non comme une simple affection intense, mais comme un principe inflexible devant lequel tout se soumet » (Fort, 2002 : 101). Ce retournement mélodramatique, montrant l'homme cruel rebroussant chemin spontanément après avoir quitté la Tourgue par un passage secret, sans réfléchir aux conséquences, pour sauver les enfants, reproduit l'enseignement déjà délivré lors de la scène de la forêt où les soldats suspendaient leur ordre de tirer devant Michelle. C'est une nouvelle « halte ». Lantenac préfère sacrifier l'insurrection et sa propre personne plutôt que voir trois enfants périr devant leur mère. Le chef redevient in extremis un homme. Le cri maternel s'adresse simplement aux hommes, quel que soit leur camp, dans ce qui existe en eux de plus profond. Le cri de Michelle « a entraîné cette foudroyante conversion au bien. C'est qu'en réalité, comme nous le verrons, Dieu vient d'intervenir et, dans l'*arène* qu'est la conscience de Lantenac, de livrer un combat à Satan et de le convaincre. Voilà, sans doute, le secret de ces brusques et si radicales transformations des âmes : la conscience de l'homme est l'endroit où l'ombre et la lumière entrent en contact et se livrent bataille », explique Pierre Albouy (1985 : 187). Autrement dit, Lantenac est touché par la grâce. Une fois de plus dans l'œuvre hugolienne, la beauté et la bonté naissent en un lieu tout à fait inattendu.

La Flécharde demeurera finalement cette force naturelle, se vouant à l'apparition et à la conservation de la vie : « Elle se transmue, par sa place dans le roman, en une force implacable. Mais cette force est très évidemment une force de paix, puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que de faire prévaloir une logique à la fois naturelle et cosmique » (Fort, 2002 : 101). Elle qui a accepté de perdre son époux dans la guerre ne peut accepter le deuil de ses enfants. Cela, la voix de la nature en elle ne le permet pas. Aussi son exemple laisse-t-il une empreinte profonde dans l'esprit des

hommes et des femmes qu'elle a croisés, faisant d'elle le premier maillon d'une chaîne du Bien qui traversera le roman.

1. 3. Préserver la vie

Cependant, l'exemple de la Fléchard ne saurait être suivi exactement ; cette mère n'a pour monde que ses enfants ; il s'agit donc de s'inspirer de ses valeurs pour repenser le politique. Ce lien entre nature et culture, entre individu et société, le personnage de la Vivandière contribue à le créer.

Quoique le passage où la Vivandière apparaît soit court, son rôle est très important. Elle est la figure de l'intercession, de l'empathie, manifestant « une forme de la bravoure féminine » (Hugo, 2014 : 48), différente de la bravoure des hommes. Elle n'hésite pas à s'exposer au danger, mais avant tout dans une volonté d'intervenir avant que les soldats, ses compagnons, n'écourent leur devoir sans entendre ce que leur crie leur cœur. C'est ainsi la Vivandière qui sauve Michelle et les enfants dans la forêt en criant « Halte ! ». Son nom n'indique-t-il pas d'ailleurs qu'elle est aussi un principe nourricier et vital, maintenant les soldats vivants en les nourrissant ? C'est justement parce qu'elle découvre Michelle en train de nourrir ses enfants qu'elle éprouve spontanément de la sympathie pour elle. Cependant, alors que les soldats ont délaissé le cœur pour l'esprit et que la Fléchard néglige l'esprit pour le cœur, la Vivandière établit des liens entre des êtres diamétralement antagonistes. Entre la mère royaliste et le soldat républicain, la Vivandière jouera alors naturellement le rôle d'intercesseur.

La Vivandière n'est cependant pas du côté de Michelle dans ce conflit, elle se situe bien en un juste milieu entre elle et les Républicains. Pour preuve, après avoir arrêté le geste meurtrier des soldats, elle essaie aussi d'amener Michelle à une forme de mesure, alors que la mère se refuse à sevrer ses enfants : « C'est vieux, dit la vivandière. Ça ne doit plus téter. Il faudra me sevrer ça. Nous lui donnerons de la soupe » (Hugo, 2014 : 50). Le rôle de la République est de prendre le relais de la mère et de les adopter comme ses enfants lorsque leur force est devenue assez grande, afin qu'ils se protègent mutuellement. Selon Frank Evrard, « Sevrer un enfant, c'est en l'éloignant du sein, le couper des pratiques archaïques qui ont affaibli sa mère, l'arracher à sa tanière, l'amener à boire un autre lait, bien plus nutritif, celui de la liberté en marche » (Evrard, 2002 : 112). Le sevrage signifie la progression dans la vie. Pour la Vivandière, la République prend naturellement le relais de la mère, le rapport entre nature et culture n'est pas d'opposition, mais de transition.

La Vivandière, qui n'hésite pas à soulager les souffrances des ennemis blessés, incarne une idée saine, mesurée de la République, elle est celle par qui les possibles peuvent advenir : « Moi, je verse à boire à tout le monde. Ma foi oui. Aux blancs comme aux bleus, quoique je sois une bleue. Et même une bonne bleue. Mais je donne à boire à tous. Les blessés, ça a soif. On meurt sans distinction d'opinion » (Hugo, 2014 : 55). Elle nous enseigne avec son bon sens populaire que cette pour-

suite de l'utopie à l'origine de la Révolution ne deviendra possible qu'en se montrant déjà humain avec les personnes qui nous entourent immédiatement. Nouvelle figure sacrificielle après Michelle, elle « ne se projette dans aucune situation qui lui procurerait stabilité et reconnaissance : elle est là pour secourir les hommes défenseurs d'idéaux auxquels elle-même croit, non pour faire l'apologie de la guerre » (Evrard, 2002 : 111). Le destin que l'auteur lui attribue est d'être abattue par l'ennemi : « La Vivandière meurt car elle représente la femme sacrifiée sur l'autel de la guerre » (Ton-That, 2002 : 93). Elle demeure cependant dans les mémoires comme l'incarnation de l'esprit républicain le plus juste et conforme aux idéaux de l'auteur, mais son sort pathétique montre que la Révolution a dû se dévoyer en cette année 1793.

Les qualités que nous avons attribuées aux deux figures féminines précédemment traitées ne sont cependant pas l'apanage des femmes dans le roman. Il existe un homme, Tellmarch, qui a su entendre ces principes. En effet, Tellmarch peut lui aussi nourrir et protéger. Tellmarch n'est ni un Blanc, ni un Bleu : « – De quel côté êtes-vous donc ? demanda le marquis ; êtes-vous républicain ? êtes-vous royaliste ? – Ni royaliste, ni républicain ? – Je ne crois pas » (Hugo, 2014 : 133). Il vit en ermite et recueille tour à tour la Fléchard et Lantenac dans le roman. La preuve la plus évidente de son détachement est son refus de livrer Lantenac, qui lui permettrait pourtant d'échapper définitivement à sa condition :

Alors, puisque vous savez lire, et puisque vous avez lu l'affiche, vous savez qu'un homme qui me livrerait gagnerait soixante mille francs ? – Je le sais. [...] – Et que quelqu'un qui me livrerait ferait sa fortune ? [...] – C'est justement ce que j'ai pensé. En vous voyant je me suis dit : Quand je pense que quelqu'un qui livrerait cet homme-ci gagnerait soixante mille francs et ferait sa fortune ! Dépêchons-nous de le cacher (Hugo, 2014 : 134).

On retrouve là ce trait altruiste qui fait de Tellmarch un personnage aussi sublime que la Fléchard. Il en vient à posséder les mêmes vertus qu'elle, mais c'est une autre expérience, celle de l'ascèse et du recueillement, qui les lui a fait acquérir. Son enseignement, qui redouble celui que la Fléchard (mais aussi la Vivandière) livre inconsciemment, correspond à une vertu théologique : la charité. Tellmarch est aux abois : « Depuis quand mourez-vous de faim ? – Depuis toute ma vie » (Hugo, 2014 : 133) mais il ne garde rien pour lui, en véritable allégorie de la charité : « Ils se partagèrent les châtaignes » (Hugo, 2014 : 135). Tellmarch, aussi démuné soit-il, est un personnage nourricier, ce qui le rapproche des figures féminines exemplaires du roman : « Ce vieux homme avait des pensées de femme » (Hugo, 2014 : 301). Les femmes sont d'ailleurs tellement un modèle pour lui qu'il jalouse jusqu'à leur expérience de la maternité : « Au fait, ce doit être si charmant de sentir une petite bouche rose qui vous tire votre âme de dedans le corps et qui avec votre vie à vous se fait une

vie à elle ! » (Hugo, 2014 : 301-302), donnant au passage une définition singulière de l'allaitement, conçu comme un sacrifice, comme l'ultime dénuement, par cet homme qui s'est dépouillé de tout pour vivre en ermite. Cet attachement à la terre et ce caractère volontiers sacrificiel fait de Tellmarch un personnage sublime, mais aussi quelque peu morbide – « Le ventre est pareil à la tombe », fera chanter Julien Gracq (1951 : 321) aux fidèles de Saint-Damase. Il semble comprendre que cette acceptation du fait de donner la vie a pour contre-partie l'acceptation (voire le désir ?) de sa propre mort, et ce n'est pas pour rien que son refuge est décrit sous le signe de l'ambiguïté : « Une cabane plus basse qu'une cave. Pour plancher un lit de varech, pour plafond un toit de branches et d'herbe » (Hugo, 2014 : 133). Rencontrer Tellmarch, c'est subir une initiation, un voyage intérieur permettant d'accéder à la part féminine de notre psyché.

1. 4. Enseigner par les actes

L'autre trait rapprochant Tellmarch des deux personnages féminins précédemment étudiés est sa conscience d'une supériorité de la charité sur toute idéologie ; cette conscience le mène d'ailleurs à ignorer les risques qu'il court en protégeant Lantenac. Et là encore, cette philosophie ne se transmet que par les actes, tout discours la rendrait suspecte. Tellmarch donne par son dévouement à un homme dont il ne partage pas la cause une leçon de générosité qui aura peut-être son importance dans la conduite future de Lantenac, lorsque celui-ci se résoudra à sauver les enfants prisonniers de la tour. Difficile de ne pas voir ce duo comme une reprise d'un autre, celui de Mgr Myriel et de Jean Valjean dans *Les Misérables*, l'acte sublime et inaugural du prélat étant également à l'origine d'une multitude d'actions vertueuses dans le roman le plus connu de Hugo. Lorsque Lantenac rebrousse chemin pour sauver les enfants, il sauve plus que trois enfants ; il préserve la notion même d'humanité, en disciple de Tellmarch.

Mais ce que certains nomment ignorance est chez lui une position philosophique, qui nécessite une forme de détachement des passions humaines, afin de mieux servir l'homme. Cette immense tolérance lui interdit de distinguer entre les humains qu'il croise, qu'ils soient hommes ou femmes, royalistes ou républicains. Il agit à la manière d'une mère avec ses protégés, mais à la manière d'une mère universelle, appliquant à tous et de manière irréfléchie le même traitement généreux : « Les pauvres, les riches, c'est une terrible affaire. C'est ce qui produit les catastrophes. Du moins, ça me fait cet effet-là. Les pauvres veulent être riches, les riches ne veulent pas être pauvres. Je crois que c'est un peu là le fond » (Hugo, 2014 : 136). La réflexion paraîtra simpliste, mais elle révèle l'incapacité du personnage à condamner l'un ou l'autre camp dans le conflit. Comment pourrait-il comprendre ces belligérants et leurs idéaux, comment pourrait-il adhérer aux idéaux réactionnaires des Blancs comme aux rêves de progrès des Bleus ? Il vit dans la forêt, comme la Fléchard ; il vit dans le présent, et se satisfait d'une vie contemplative. Tellmarch a pris de la distance avec les

hommes, une distance bienveillante cependant ; ne ressemble-t-il pas dès lors à Hugo lui-même, dont l'exil auquel il a été contraint a fait un sage? Hugo l'ancien royaliste, devenu républicain, est peut-être parvenu à l'âge d'une compréhension des uns et des autres, d'une capacité de pardon, d'identification universelle.

Avec Tellmarch, Hugo semble chercher à convaincre ses lecteurs non de la supériorité des femmes (il serait naïf de penser que les femmes ont massivement échappé à l'hystérie qui a suivi la Révolution), mais de l'existence en chacun de nous d'une part féminine, proche de la nature et plus capable de nous mener à accepter autrui. Cet enseignement le ramène à des idées chrétiennes (pourquoi ne pas appeler cette partie de nous-mêmes « âme »), en même temps qu'elle fait étonnamment songer à des conceptions postérieures, comme celles de Jung, qui oppose l'*animus* à l'*anima*.

2. Les enfants, une force de renouvellement de la société

On aura compris que ce n'est pas du côté de la force que l'auteur se tourne pour trouver des modèles dans son roman. Aussi complète-t-il sa famille de personnages associés au Bien par le portrait de trois enfants, ces rejetons de la Flécharde prisonniers de Lantenac dans la forteresse de la Tourgue, plus précisément dans sa bibliothèque. Dans ce conflit d'adultes et de pouvoir, les enfants occupent étonnamment une place centrale : « Ces petits enfants, c'était l'immense avenir » (Hugo, 2014 : 161), dit le narrateur à propos des gamins de Paris. Ce sont pour eux que les adultes se déchirent, puisque de leur victoire dépend la société dans laquelle leur progéniture grandira. Ils sont des intercesseurs : « les immenses anges du ciel sont dans les petits enfants » (Hugo, 2014 : 435). Dans la construction antithétique de l'univers hugolien, ils servent de contrepoint aux terribles crimes perpétrés par les adultes.

Dans la bibliothèque, les enfants jouent alors aux petits adultes. L'un fait de la « misique » ; un second joue au biologiste, étudiant un cloporte ; le dernier se rêve inventeur. Hugo les représente en cocasses étudiants, mais il les étudie lui-même tout autant, comme de petits adultes, essayant de trouver dans leurs gestes le germe du mal qui sévit à l'extérieur de la tour.

Le passage dans lequel les trois enfants se saisissent d'un ouvrage sur la Saint-Barthélemy⁷ pour le mettre en pièces est donc tout sauf anecdotique. Ce passage central dans le roman doit être lu comme l'illustration de la réflexion de l'auteur sur le

⁷ Le lien opéré par l'auteur entre la Révolution et la Saint-Barthélemy ne peut qu'interroger : bien entendu, le Massacre et plus largement les conflits entre catholiques et protestants renvoient à l'autre grande guerre civile qui déchire la France après 1789 ; mais Hugo, grâce à ce lien historique, introduit dans son roman une nouvelle dimension, la dimension religieuse, celle qui se révèle dans les dernières lignes du roman dans le martyre de Gauvain. En effet, la querelle qui opposera Gauvain à Cimourdain et à Lantenac paraît moins opposer des conceptions politiques que des convictions religieuses. C'est certainement la raison pour laquelle Hugo assimile les deux événements historiques.

Mal et sur les moyens de se libérer des fautes passées. Voir ainsi un autodafé, même organisé par des enfants, ne peut que susciter la défiance, particulièrement pour un lectorat postérieur à 1945 ; cependant, il est dans le livre de Hugo bien plus ambivalent qu'un dévouement barbare. Paradoxalement, ce geste sacrilège contre un objet de savoir et d'histoire est pour l'auteur un geste libérateur, et même civilisateur. Leur faiblesse (ils sont jeunes, ils sont analphabètes), se transforme paradoxalement en force, et ces porteurs inconscients du message hugolien accomplissent là une action nécessaire.

Stéphan Arias et Thierry Nouhaud (2002) estiment que ce livre, choisi parmi tous ceux de la bibliothèque par les enfants, incarne un mélange conceptuel entre vérités de la foi et vérité de la raison dans lequel les siècles précédents ont baigné, et pour le pire. La vertu du geste destructeur auquel les enfants se livrent est de « tailler en pièces l'histoire, la légende, la science, les miracles vrais ou faux, le latin d'église, les superstitions, les fanatismes et les mystères » (Hugo, 2014 : 355). Comme en une résurgence de l'esprit des Lumières, l'inspiration des enfants est d'instinctivement savoir « écrase[r] l'infâme », rejeter l'obscurantisme et de retrouver une forme de raison naturelle : « Cette scène charmante et fondatrice vise à détruire l'ordre ancien, le monde d'hier, par le refus du passé dans ce qu'il a de plus dangereux ; ainsi propose-t-elle aussi une libération qui anéantit la cause des massacres et qui peut se réduire à cette équation naïve : plus de livre, plus de tradition, plus de massacre » (Arias et Nouhaud, 2002 : 83). Le geste des enfants est donc plus créateur que destructeur : sorte de *happening* avant l'heure, il invite la nouvelle société à se construire des bases intellectuelles plus saines, afin de ne pas voir une autre nuit de la Saint-Barthélemy advenir – et la menace de cette répétition est plus que pressante en 1793. L'intuition des enfants est tout à la fois ingénue et géniale ; elle rompt symboliquement avec un passé et un présent d'errements et annonce un avenir radieux.

Aussi cette leçon s'amplifie-t-elle encore lorsque l'incendie de la Tourgue se déchaîne. L'aspect libérateur de ce grand feu de joie rappelle la destruction de cette vieille tour presque hors d'usage qu'était la Bastille en 1789, événement qui est devenu l'un des symboles les plus forts de la Révolution. Nous voyons que les images hugoliennes magnifient et mettent en relief l'action purificatrice du feu : la vieille France s'y consume et se transmue afin de réaliser l'avènement d'une nouvelle.

Cependant, les trois enfants ne sont pas des boucs émissaires qui doivent être immolés à cette fin. Ils doivent être sauvés, par des Royalistes ou des Républicains, peu importe ; car ils sont une puissance d'inversion. Dans le terreau du Mal où on les a enterrés, ils sont les seuls germes du Bien. Leur sauvetage sera l'occasion d'un nouveau moment de sublime hugolien, où les fanatismes se tairont dans les deux camps pour permettre de préserver ces trois porteurs d'une vérité qui fait défaut dans ces temps troublés : « La petite armée, éparse dans les bruyères et sur les pentes, se pressait, bouleversée de toutes les émotions à la fois, sur le plateau, dans le ravin, sur la

plate-forme de la tour. Le marquis disparut encore, puis reparut, apportant un enfant. Il y eut un immense battement de mains » (Hugo, 2014 : 426). Et à partir de ce lien, même fugace, entre les deux camps belligérants, Hugo dessine une autre conception de l'Histoire, dans laquelle 1789 n'est plus une rupture, mais une continuité. En donnant les enfants au révolutionnaire Radoub, le royaliste Lantenac lui passe aussi le flambeau. Revenu à la raison, il transmet ces trois vivants symboles de l'avenir national à ses ennemis, assumant de jouer un rôle dans une Histoire en progrès et acceptant simultanément sa propre disparition.

Mais Hugo ne songe pas qu'à 1789 dans ce passage, 1873 et les crimes présents sont à l'origine de l'écriture précipitée de 1793. 1572 ; 1793 ; 1873 ; il apparaît que la France ne peut se délivrer de retours chroniques à la barbarie : « On adossait la chaîne à une fosse creusée et l'on fusillait ; les fusillés tombaient dans la fosse parfois vivants ; on les enterrait tout de même. Nous avons revu ces mœurs » (Hugo, 2014 : 259). À en croire Mariam Roman, l'épisode de la Commune et de la répression de celle-ci par les Versaillais fait écho aux guerres civiles révolutionnaires et religieuses. Or, s'il n'est pas possible de corriger le passé, le présent, celui des Communards qu'il s'agit de juger après la défaite face à la Prusse, est encore à écrire. Aussi l'auteur croit-il en ses armes, des armes poétiques, fournissant des exemples capables d'agrandir l'homme, de le mettre à la hauteur de ses héros les plus altruistes et de le rapprocher de Dieu. Si Lantenac a su s'en retourner dans les couloirs de la Tourgue pour sauver les enfants, les Versaillais ne peuvent-ils se raviser sur le sort de ces enfants rebelles de la France que sont les Communards ?

3. Les hommes de paix

L'optimisme qui domine d'un point de vue métaphysique *Quatrevingt-treize* malgré la noirceur des événements qui y sont dépeints tient à ce que les enseignements incarnés par les personnages les plus faibles et marginaux du roman finissent par gagner les personnages de combattants, acteurs de l'Histoire et orateurs occasionnels.

3. 1. Le soldat rendu à son humanité

Radoub, soldat révolutionnaire, est une autre figure du Bien, la seule qui soit à la fois un homme et un soldat. Il est celui qui répare (radouber, c'est reprendre). Aussi devient-il vite le protecteur des trois enfants et de leur mère, immédiatement gagné par les principes positifs qu'ils défendent de manière instinctive. Il donne alors à cette mission de sauvegarder les enfants la priorité sur ses impératifs militaires :

Le sergent se redressa et l'on vit une grosse larme rouler sur sa joue et s'arrêter au bout de sa moustache comme une perle. Il éleva la voix. - Camarades, de tout ça je conclus que le bataillon va devenir père. Est-ce convenu ? Nous adoptons ces trois

enfants-là. - Vive la République ! crièrent les grenadiers ((Hugo, 2014 : 59).

Pendant masculin de la Vivandière, Radoub répare le sort de ces enfants trouvés dans le bois de la Saudraie. Ce bon colosse, cet « Hercule » (Hugo, 2014 : 278) ce saint-Christophe républicain prend le relais des Quasimodo, Jean Valjean et des autres hommes forts que Hugo affectionne dans son œuvre.

Il faut un père à ces enfants, Radoub le sera donc jusqu'à la fin du roman. D'ailleurs la naissance de cet instinct en lui renforce sa bravoure au combat, bravoure qui frôle parfois la folie. Elle éclate surtout à la Tourgue, où il demande à Gauvain de mener la mission suicidaire consistant à prendre cette tour. La principale motivation de son action est le sauvetage des enfants, car ce nouveau personnage populaire dans le roman a lui aussi instinctivement compris que la vraie victoire dans cette guerre se trouve dans le salut des enfants de Michelle. Et c'est lors de cette expédition qu'il fait la rencontre de son ombre, de celui qui lui est symétriquement opposé dans le roman : l'Imânus, à moitié mort mais encore dangereux. Cette symétrie menait implacablement à cette scène où il tue l'Imânus, qui a enfermé les enfants et allume la mèche pour les tuer. C'est la vengeance d'un père contre le ravisseur de ses enfants, ainsi que l'élimination de l'incarnation de la folie guerrière par le porteur de valeurs humanistes.

Pour mieux exacerber l'opposition entre ces deux personnages, Hugo n'oublie pas de leur attribuer nombre de ressemblances. Ils « se ressemblent dans la mesure où ils témoignent chacun d'un courage exceptionnel qui va, comme on l'a vu, jusqu'au sacrifice ultime. La mort ne les effraie pas. Ils se ressemblent aussi car ils se disputent les enfants ; l'un veut les tuer, l'autre veut les sauver » (Arias et Nouhaud, 2002 : 81). Comme toute la positivité du personnage de Radoub est contenue dans son nom, toute la noirceur de l'Imânus est contenue dans son patronyme. Sylvain Fort nous donne la signification de ce nom : « Ce surnom, Hugo l'a trouvé dans le *Dictionnaire franco-normand*. Imânus est sans doute une déformation du latin *immanis* qui signifie 'immense', 'terrifiant' » (Fort, 2002 : 105). Son portrait recourt à l'ellipse et à la suggestion, jusqu'à s'approcher d'une incarnation fantastique : « C'était une espèce de cacique, tatoué de croix-de-par-Dieu et de fleurs-de-lys ; il avait sur sa face la lueur hideuse, et presque surnaturelle, d'une âme à laquelle ne ressemblait aucune autre âme humaine » (Hugo, 2014 : 282). L'Imânus est un monstre primitif, un rappel terrifiant d'un vieux monde qui refuse d'être oublié et persécute les hommes du présent, et plus encore les enfants, incarnant l'avenir. Sylvain Fort essaie d'éclairer cette dimension symbolique du personnage :

En quelque sorte, l'Imânus est le dragon de *Quatrevingt-treize*. À ce titre, il n'est pas seulement un personnage qui porte la mort et la destruction au nom des valeurs de l'ancien monde : il est très évidemment un principe de mort articulé à la perver-

sion d'un ordre métaphysique en voie de désagrégation (Fort, 2002 : 109).

L'Imânus n'incarne aucune conception politique, ni même aucune valeur humaine : il est le Mal et la Destruction, il est la force aspirante du Néant qui tente d'avaler les incarnations du présent (tous ces Bleus assassinés par lui) comme celles de l'avenir (les enfants de la Tourgue) qui ont le malheur de croiser son chemin.

Radoub ne peut se contenter d'être un soldat face à une créature telle que l'Imânus. Il lui faut devenir le saint-Michel de la République. À travers la comparaison avec l'Imânus, Hugo nous rappelle la vocation pacifiste de la guerre. Celle-ci doit être au service de la paix, mettre fin aux injustices et aux abominations. Prenant le relais de Tellmarch, de la Vivandière pour préserver la vie, il est l'un des premiers à tenir un discours construit pour énoncer ces principes lorsque son supérieur Gauvain est condamné à mort, même si sa langue n'est pas celle d'un homme éduqué :

Alors mangeons-nous les uns les autres. Je me connais en politique aussi bien que vous qui êtes là, j'étais du club de la section des Piques. Sapristi! nous nous abrutissons à la fin ! Je résume ma façon de voir. Je n'aime pas les choses qui ont l'inconvénient de faire qu'on ne sait plus du tout où on en est. Pourquoi diable nous faisons-nous tuer? Pour qu'on nous tue notre chef ! (Hugo, 2014 : 465).

Le propos de Hugo dans son roman n'est pas purement pacifiste. Avec Radoub, il justifie une guerre de réparation, menée dans les limites de la raison et visant à restituer la paix : « La guerre tire son sens de la paix. Elle rompt avec la paix pour mieux défendre ou promouvoir les principes qui doivent fonder cette paix. Elle rompt avec la paix d'avant pour créer une paix nouvelle et plus harmonieuse encore » (Fort, 2002 : 32). Alors que les discours et les actes de l'Imânus révèlent sa vocation à anéantir, à voir s'étendre hors de lui le brasier que renferme son âme de dragon, la parole de Radoub se résume en une phrase : seules les valeurs de paix justifient de recourir à la guerre.

3. 2. La défense de la paix : des exemples au discours

Mais c'est à Gauvain qu'il appartient de verbaliser les pensées de l'auteur sur l'Histoire, la violence et la paix. Là encore, son nom n'est pas choisi au hasard : « Le patronyme que choisit Hugo n'est pas indifférent. Il plonge ses racines dans la légende arthurienne. Gauvain, on l'a dit, est le neveu favori d'Arthur » (Fort, 2002 : 91). On connaît l'attachement de l'auteur pour le Moyen-Âge. Aussi s'inspire-t-il du personnage chevaleresque, lui prêtant sa bravoure, notamment lors de l'épisode héroïque de la bataille de Dol. À cette vertu s'ajoute la magnanimité, car Gauvain ne tue pas les blessés et les prisonniers. Mais surtout, ce nom montre une volonté de continuité historique, il représente une image idéale de la noblesse (quoi de plus idéal

que la Table Ronde ?), et si Radoub le sert, c'est qu'il incarne mieux que son subordonné encore une conception de la guerre ne perdant jamais de vue sa justification initiale, qui est de restaurer la paix.

Personnage héroïque, mais aussi plus discursif que Radoub, il redoublera l'opposition physique entre ce dernier et l'Imânus par sa propre confrontation idéologique avec deux personnages : Lantenac, le Royaliste, et Cimourdain, le Républicain, aussi fanatiques l'un que l'autre, mais aussi tous deux liés à Gauvain (Lantenac est son oncle et Cimourdain son père adoptif) : « [Gauvain] s'affirme dans un double rapport d'opposition, affrontant Lantenac (ange combattant le diable) d'une part et ne partageant pas le point de vue du sombre Cimourdain d'autre part (l'indulgence luttant contre la rigueur cruelle) » (Ton-That, 2002 : 47).

Le conflit entre Gauvain et Lantenac est le plus acharné car leur opposition est la plus radicale ; aussi leur lien familial aggrave-t-il cette opposition. L'oncle n'est qu'un entêté aux yeux du neveu et le neveu est un traître aux yeux de l'oncle. La prise de la Tourgue, « attaquée par un Gauvain et défendue par un Gauvain » (Hugo, 2014 : 333), résume cette opposition digne de celles qui structurent le *Cid* de Corneille. Tous deux oscillent entre le statut de personnes fictives et celui d'allégories historiques. Ils s'opposent donc tout simplement parce qu'il ne peut y avoir deux présents pour la France : celui incarné par Gauvain et celui incarné par Lantenac. Mais la guerre menée par Gauvain est plus juste. Elle vise à libérer le peuple du joug de l'État et pas seulement de l'État monarchique.

Cette supériorité de Gauvain sur son oncle se manifeste dans un nouveau geste sublime, l'un de ces sacrifices de soi auxquels Hugo accorde une si grande importance dans son œuvre : Gauvain gracie l'homme qui a tenté de le tuer. De plus, Gauvain libère les prisonniers : « Amnistie est pour moi le plus beau mot de la langue humaine » (Hugo, 2014 : 310). Comme souvent dans l'œuvre hugolienne, c'est par le geste plus que par les paroles que Gauvain cherche à répandre ses bons principes. Gauvain est le défenseur d'un ordre nouveau, faisant de l'homme un être précieux, et non un détail négligeable face aux impératifs politiques. Pour le héros, ce geste de gracier ses ennemis doit achever de démontrer la supériorité de la République sur le régime qui lui conteste encore la légitimité de diriger la France.

Face à ces principes philanthropes, le contre-révolutionnaire Lantenac apparaît comme le porteur d'une vision de la France et des hommes vouée à disparaître. L'homme à l'origine du massacre d'Herbe-en-Pail pense vainement pouvoir encore retenir la dissémination de l'idée révolutionnaire par la violence. Et face à ses principes, l'individu n'est rien, dût-il pour les sauver éradiquer l'intégralité du peuple : « Mais surtout, dis-leur de tuer, de tuer et de tuer. [...] Il faut tout mettre à feu et à sang » (Hugo, 2014 : 118). Hugo affectionne les contrastes bien marqués et il ne peut se retenir de forcer le trait pour peindre cette vivante incarnation de la Contre-Révolution, qui met en valeur l'exemplarité de son héros (et héraut) Gauvain, mais

surtout permet un débat sur la permanence du pouvoir et la tradition. Un régime trouve-t-il plus sa légitimité dans son âge ou dans les exemples de personnages éminents qui l'ont défendu dans le passé ? On retrouve dans ses échanges avec son neveu ce vieil argument confondant un régime politique durable à un état naturel (et donc voulu par Dieu) : on le sait, au regard de la longévité et de la grandeur des pyramides, que représente la souffrance de quelques milliers d'esclaves tombés dans l'oubli ?

Monsieur le vicomte, vous ne savez peut-être plus ce que c'est qu'un gentilhomme. Eh bien, en voilà un, c'est moi. Regardez ça. C'est curieux ; ça croit en Dieu, ça croit à la tradition, ça croit à la famille, ça croit à ses aïeux, ça croit à l'exemple de son père, à la fidélité, à la royauté, au devoir envers son prince, au respect des vieilles lois, à la vertu, à la justice ; et ça vous ferait fusiller avec plaisir (Hugo, 2014 : 450).

Si Lantenac est parvenu sans ciller à perpétrer de telles horreurs, c'est qu'il cherchait à sauver des valeurs plus hautes que quelques individus : l'Honneur, la Famille, la Tradition (il ne manque en effet que les majuscules dans le texte de Hugo) ... Il défend également Dieu et la religion en s'attaquant à la jeune République – l'autodafé des enfants dans la Tourgue tend d'ailleurs à prouver qu'il a raison de considérer la survie de l'Eglise dépendante de celle de la Monarchie. Il n'y a rien à reprocher à la Monarchie pour lui. Ce sont au contraire les Révolutionnaires qui ont contaminé la société par leurs idées : « Quand on pense que rien de tout cela ne serait arrivé si l'on avait pendu Voltaire et mis Rousseau aux galères ! Ah ! les gens d'esprit, quel fléau » (Hugo, 2014 : 451). Tous les historiens ne seraient certes pas d'accord aujourd'hui avec cette explication très livresque du raz-de-marée de 1789, mais Hugo montre ici quelle place il accorde aux idées et aux intellectuels (et *a fortiori* à sa propre œuvre) dans les évolutions historiques.

Cimourdain est la seconde vivante contradiction aux principes de Gauvain. Aussi sa haine pour Lantenac et pour les idées qu'il incarne ne rend-elle en rien son antagonisme avec Gauvain paradoxale : l'auteur montre au contraire que les idées du royaliste Lantenac et du Républicain fanatique Cimourdain ne sont pas sans rapports. Et ce n'est pas Lantenac qui finira par avoir la tête de Gauvain, mais Cimourdain, bien qu'il soit bien plus attaché au chevalier de la Révolution que l'oncle de ce dernier. Ce personnage est l'occasion pour l'auteur, à la fin de son roman, de livrer ses dernières réflexions sur ce qui doit séparer la République de la Terreur : « Deux formes de la république étaient en présence, la république de la terreur et la république de la clémence, l'une voulant vaincre par la rigueur et l'autre par la douceur » (Hugo, 2014 : 304). En Gauvain, la mâle Vertu républicaine s'humanise, gagnant un sens du don déjà incarné par nombre de figures du roman (souvent féminines) déjà évoquées dans notre article. Non qu'il soit mollement républicain ; son dernier mot est « Vive la République » (Hugo, 2014 : 485). Mais la République telle que Gauvain

l'incarne a pour vocation de servir l'homme, tandis que celle que Cimourdain institue par la Terreur doit s'imposer à l'homme, le purifier, le façonner par le feu et la torture s'il le faut. Son égarement consiste à vouloir « Faire le mal pour obtenir le bien ». Cimourdain, s'adressant aux hommes en pleine mutation révolutionnaire, répond à la nécessité de les encadrer dans des lois strictes maintenues par des sanctions, dont la peine de mort. Gauvain quant à lui rejette ces principes car il ne veut pas que la Terreur devienne le crime qui entache le projet humaniste de la Révolution.

Cimourdain est la plus convaincante incarnation de la terrible erreur intellectuelle qu'a été la Terreur : il a oublié l'origine des idées de la Révolution (une révolte contre un système persécutant le peuple) puisqu'il s'est convaincu que les persécutions sont un moyen nécessaire pour atteindre la République idéale – d'autres nommeront celles-ci la dictature du Parti en d'autres temps et lieux, et l'on sait à quel point cette période présentée comme temporaire s'éternisera. Le moyen (la violence) finit par devenir fin et la fin (le bonheur universel) finit par être perdue de vue. Gauvain rappelle par ses actes, mais aussi par ses paroles que le politique doit servir l'homme et ses aspirations : « Je ne fais pas la guerre aux femmes. [...] Je ne fais pas la guerre aux vieillards. [...] Je ne fais pas la guerre aux enfants » (Hugo, 2014 : 306).

Cimourdain quant à lui est dans le roman l'exemple le plus frappant des conséquences politiques d'une forme de systématisme ; pour lui, le réel doit se conformer à son dogme politique et il est prêt à le déformer, à pratiquer la violence pour parvenir à cette fin. Chez lui, la conviction politique se dégrade en fanatisme : « La guerre de Cimourdain est fanatique [...] parce qu'elle croit pouvoir imposer à terme à la collectivité humaine des normes qui ont été inventées sans même consulter la complexité de cette collectivité. Elle espère injecter dans le corps social des modes d'organisation qui contredisent les aspirations les plus communes de ce corps social » (Fort, 2002 : 68). On pourrait dire que rien ne s'oppose à l'Idée révolutionnaire des organisateurs de la Terreur, sauf l'homme. Mais ce détail est négligeable pour eux.

Hugo condamne avec ce personnage les conséquences funestes que peut avoir cette pensée systématique ; Cimourdain en dit aussi beaucoup sur ce que l'on nommera plus tard totalitarisme. Pris dans l'engrenage implacable du mécanisme révolutionnaire, il finit par se confondre avec lui. Confondant ses rêves avec des visions d'avenir, il se sent prêt à tordre le présent pour l'infléchir et le faire correspondre à l'avenir auquel il aspire : il supprime les vivantes contradictions à sa pensée, au risque d'éliminer tout le tissu social. C'est en cela qu'il finit par rejoindre Lantenac.

Gauvain est au contraire celui qui résout. Le chevalier de la République propose ainsi des réformes qui touchent directement à la vie des gens :

Vous voulez le service militaire obligatoire. Contre qui ? contre d'autres hommes. Moi, je ne veux pas de service militaire. Je veux la paix. Vous voulez les misérables secourus, moi je veux la misère supprimée. Vous voulez l'impôt proportionnel. Je ne

veux point d'impôts du tout. Je veux la dépense commune réduite à sa plus simple expression et payée par la plus-value sociale. – Qu'entends-tu par-là ? – Ceci : d'abord supprimez les parasitismes ; le parasitisme du prêtre, le parasitisme du juge, le parasitisme du soldat. Ensuite, tirez parti de vos richesses ; vous jetez l'engrais à l'égout, jetez-le au sillon. Les trois quarts du sol en friche, défrichez la France, supprimez les vaines pâtures ; partagez les terres communales. Que tout homme ait une terre, et que toute terre ait un homme. Vous centuplerez le produit social (Hugo, 2014 : 472).

Ce discours⁸, sûrement très proche des idées de l'auteur, est évidemment utopique – dans un sens positif. Il l'est d'ailleurs tellement que l'on ne peut s'empêcher de songer à l'œuvre de Thomas More en le lisant, si ce n'est que la plume satirique de l'auteur anglais est bien plus mordante que celle du poète romantique :

Vous me comprendrez aisément si vous voulez bien penser à l'importante fraction de la population qui reste inactive chez les autres peuples, la presque totalité des femmes d'abord, la moitié de l'humanité ; ou bien, là où les femmes travaillent, ce sont les hommes qui ronflent à leur place. Ajoutez à cela la troupe des prêtres et de ceux qu'on appelle les religieux, combien nombreuse et combien oisive ! Ajoutez-y tous les riches, et surtout les propriétaires terriens, ceux qu'on appelle les nobles. Ajoutez-y leur valetaille, cette lie de faquins en armes ; et les mendiants robustes et bien portants qui inventent une infirmité pour couvrir leur paresse. Et vous trouverez, bien moins nombreux que vous ne l'aviez cru, ceux dont le travail procure ce dont les hommes ont besoin (More, 2012 : 345).

Gauvain (autant dire Hugo ici) ne rompt pas avec le passé. Bien au contraire, on voit qu'il tente de concrétiser enfin des aspirations remontant aux si nobles origines de l'humanisme. Il s'agit d'une Constitution que l'on pourrait qualifier d'empirique, qui part de l'individu, de l'homme et de ses besoins fondamentaux, pour définir les lois qui la régissent. En ce sens, elle est aussi éloignée des conceptions de Lantenac que de celles de Cimourdain, toutes deux descendantes et partageant un caractère transcendant (c'est Dieu ou l'Être Suprême républicain qui dicte *in fine*

⁸ Le discours de Gauvain nous rappelle le combat mené par Hugo pour dénoncer la misère. Il affirme lors d'un débat à l'Assemblée législative : « Je ne suis pas, messieurs, de ceux qui croient qu'on peut supprimer la souffrance en ce monde ; la souffrance est une loi divine ; mais je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère. Remarquez-le bien, messieurs, je ne dis pas diminuer, amoindrir, limiter, circonscire, je dis détruire. Les législateurs et les gouvernants doivent y songer sans cesse ; car, en pareille matière, tant que le possible n'est pas fait, le devoir n'est pas rempli » (Hugo, 9 juillet 1849).

leurs lois) : « Je fonderais une république d'esprits » (Hugo, 2014 : 475). Il s'agit non pas de forcer la nature de l'homme, mais de le faire évoluer dans un milieu politique propice à l'émancipation de sa nature quasi-divine : « L'homme est fait, non pour traîner des chaînes, mais pour ouvrir ses ailes » (Hugo, 2014 : 476). Ce qu'il propose est moins une constitution politique qu'une religion de l'Homme, ainsi que l'organisation sociale dérivant d'elle.

Le geste sublime de Lantenac, qui a préféré sauver les enfants et se livrer plutôt que sauver sa propre personne, est certes un exemple pour Gauvain ; mais il est aussi un piège posé aux Républicains, dont on peut se demander s'ils sont eux aussi capables d'une telle magnanimité. C'est à Gauvain de relever ce défi : « La lutte des passions bonnes et des passions mauvaises faisait en ce moment sur le monde le chaos ; Lantenac, dominant ce chaos, venait d'en dégager l'humanité ; c'était à Gauvain d'en dégager la famille » (Hugo, 2014 : 444). Le sauvetage des enfants doit devenir le premier point d'un cercle vertueux rompant avec l'autre, vicieux, qui a dégradé les idéaux de 1789 pour conduire la France à la Terreur de 1793. Et pour mieux assurer l'entrée dans ce cercle vertueux, Gauvain choisit l'amnistie pour son oncle et la mort pour lui-même. Cette tentative de ne plus concevoir la Révolution comme une rupture mais comme une évolution naturelle n'est d'ailleurs pas sans rapports avec certaines tentatives du pouvoir au XIX^e siècle, plus précisément celle de Louis-Philippe consistant à convertir un temps Versailles en musée de l'histoire de France, dans lequel les crises politiques passées sont estompées pour être présentées plutôt comme des transitions.

Cimourdain n'a pas cette hauteur de vue, car la tyrannie de l'Idée révolutionnaire lui met comme des œillères. Cimourdain, le délégué du comité de salut public, condamne Gauvain, son fils adoptif, à la peine de mort. Ses idéaux républicains étouffent ses sentiments paternels, preuve de l'immense erreur dans laquelle il a sombré avec toute une jeune République. Si l'on en revient au premier personnage important de notre article, la maternelle Michelle Flécharde, on comprend à quel point la Révolution connaît une impasse en 1793 lorsqu'on assiste au spectacle d'un père mettant à mort son propre fils. Mais aucun bras n'arrête ce nouvel Abraham et son Isaac meurt. Seule la mort de Cimourdain peut atténuer l'horreur de cette exécution :

Au coup de hache répondit un coup de pistolet. Cimourdain venait de saisir un des pistolets qu'il avait à sa ceinture et, au moment où la tête de Gauvain roulait dans le panier, Cimourdain se traversait le cœur d'une balle. Un flot de sang lui sortit de la bouche, il tomba mort. Et ces deux âmes, sœurs tragiques, s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre (Hugo, 2014 : 485).

Ce dernier moment mélodramatique⁹ du roman ne doit pas être lu comme un aveu pessimiste, mais bien plutôt comme un moment scellant la fin de la Terreur, et la possibilité pour les Français de construire une France porteuse d'espoirs. La mort a, dans la simultanéité, une valeur de réconciliation : l'exemple de Gauvain est celui du don de soi à l'autre (sa vie contre celle de l'ennemi Lantenac). Celle de Cimourdain est d'abord un symbole frappant des dernières heures de la Terreur, puisque ses organisateurs finiront par périr sous le couperet qui aura d'abord éliminé leurs ennemis politiques. Elle est aussi pour Cimourdain une prise de conscience tardive mais édifiante du geste qu'il a commis, du fait que cette sentence n'était pas un devoir, mais un crime, un infanticide.

Cimourdain, en appliquant à lui-même la sentence de mort, ôte le masque de défenseur de la Révolution qui avait fini par lui coller à la peau et redevient enfin un homme : « Historiquement, cette mort marque l'impossibilité de dénouer la contradiction de la Terreur, qui assure et interdit la démocratie pacifique future, autrement que par le sacrifice de ses acteurs : elle tue mais se tue, libérant ainsi l'avenir. À condition bien sûr qu'elle ne se produise plus, et que – dans le roman – les enfants survivent », explique Annette Rosa (2002 : 263). Le roman abandonne ainsi le lecteur à cette question de savoir si les enfants reproduiront les erreurs des parents ou sauront au contraire montrer plus de sagesse. Hugo, dans ces dernières années de sa vie, ne va pas se dédire quant à lui et abandonner sa vision d'une Histoire ascendante pour adopter celle, désespérante, d'une Histoire circulaire. Il reste persuadé que l'exemple de ces femmes et hommes de bonne volonté dépeints dans son œuvre sauront inspirer les Français qui lui succéderont.

⁹ À l'impossibilité d'être l'un avec l'autre, Cimourdain préfère l'impossibilité d'être l'un sans l'autre. On remarque le même sentiment dans *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas. Coconnas préfère littéralement mourir avec La Mole plutôt que vivre sans lui : « Quant à toi, bon La Mole, dit-il, tu me fais injure en pensant un instant que je puisse te quitter. N'ai-je pas juré de vivre et de mourir avec toi ? Mais tu souffres tant, pauvre ami, que je te pardonne. [...] La Mole redressa le cou, et tournant les yeux vers la petite tourelle : – Adieu, Marguerite, dit-il, sois bé... Il n'acheva pas. D'un revers de son glaive rapide et flamboyant comme un éclair, Caboche fit tomber d'un seul coup la tête, qui alla rouler aux pieds de Coconnas. Le corps s'étendit doucement comme s'il se couchait. [...] – Mon fils, dit le prêtre à Coconnas, n'avez-vous rien à confier à Dieu ? - Ma foi, non, mon père, dit le Piémontais ; tout ce que j'aurais à lui dire, je vous l'ai dit à vous-même hier. Puis se retournant vers Caboche : – Allons, bourreau, mon dernier ami, dit-il, encore un service. Et avant de s'agenouiller il promena sur la foule un regard si calme et si serein qu'un murmure d'admiration vint caresser son oreille et faire sourire son orgueil. Alors pressant la tête de son ami et déposant un baiser sur ses lèvres violettes, il jeta un dernier regard sur la tourelle ; et s'agenouillant, tout en conservant cette tête bien-aimée entre ses mains : – À moi, dit-il. Il n'avait pas achevé ces mots que Caboche avait fait voler sa tête » (Dumas, 1994 : 610-611).

4. Conclusion

Les différents personnages de *Quatrevingt-treize* sont comme des astres s'entrechoquant dans l'espace, ils ont des trajectoires opposées et Hugo étudie leurs réactions lors de ces collisions : anéantissement (l'Imânus), fusion (Radoub et les enfants), transmutation (Lantenac après la rencontre de Tellmarch). Mi-personnages, mi-allégories, ils ne se confrontent que pour permettre à leur auteur de méditer les rapports que les concepts qu'ils incarnent entretiennent : la République, la Monarchie, la Justice, la Nature, la Violence, tous ces grands sujets sont enfin pesés par un auteur qui les a toute sa vie médités. *Quatrevingt-treize* est un roman conceptuel, et la force (mais aussi un peu la faiblesse) des personnages hugoliens est d'incarner ainsi, de manière dramatique, les grandes oppositions idéologiques que l'immense problème de 1793 lui a posé. Hugo a depuis longtemps saisi l'importance capitale de cette date, il le dit déjà dans *Les Châtiments* :

Toi qui par la terreur sauvas la liberté./ Toi qui portes ce nom
sombre : Nécessité !/ Dans l'histoire où tu luis comme en une
fournaise./ Reste seul à jamais, Titan quatre-vingt-treize!/ Rien
d'aussi grand que toi ne viendra après toi (Hugo, 1998 : 30).

Mais c'est face à l'urgence du présent et de la répression des Communards qu'il contrarie soudain ses projets pour enfin démêler le problème conceptuel que 1793 représente pour ses idées républicaines et humanistes. Et si sa réflexion le mène à des moments terribles dans le roman, où le Mal paraît devoir triompher, l'auteur en ressort en Républicain convaincu que la violence, si elle ne saurait être totalement écartée des luttes politiques, peut être contenue par la raison et la sympathie, ce sentiment naturel qui unit la mère aux enfants, le père au fils, et l'homme à l'homme. Au crépuscule de sa vie, le poète né avec le siècle des Révolutions, fils de général d'Empire, monarchiste devenu républicain, promet dans l'une de ses dernières prophéties littéraires un avenir plus juste et plus humain.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBOUY, Pierre (1963) : *La Création Mythologique chez Victor Hugo*. Paris, José Coti.
- ARIAS, Stéphan et Thierry NOUHAUD (2002) : *Etude sur Quatrevingt-treize de Victor Hugo*. Paris, Ellipses.
- BERNARD, Claudie (1989) : *Le Chouan Romanesque*. Paris, PUF.
- BOSC, Yannick, Godefroy SÉGAL, Gérard WORMSER (2012) : « Mécanisme de la Terreur en lien avec le spectacle *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo ». *Sens public*. Disponible sur: <http://sens-public.org/article994.html?lang=fr>.
- BROMBERT, Victor (1985) : *Victor Hugo et le roman visionnaire*. Paris, PUF.
- D'AUBIGNÉ, Agrippa (2014) : *Les Tragiques*. Chant I, Paris, « Poésie Gallimard ».

- DUMAS, Alexandre (1994) : *La Reine Margot*. Paris, Flammarion.
- DURRER, Sylvie (1992) : « Paroles et portraits. Du style de personnages [Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*] ». *Poétique*, 92, 441-465.
- ÉVRARD, Franck (2002) : *Analyse et réflexion sur Quatrevingt-treize de Victor Hugo*. Paris, Ellipses.
- FORT, Sylvain (2002) : *Leçon littéraire sur Quatrevingt-treize*. Paris, PUF.
- GRACQ, Julien (1951) : *Le Rivage des Syrtes*. Paris, José Coti.
- HUGO, Victor (1952) : *Correspondance*. Tome III, Paris, Albin Michel.
- HUGO, Victor (1998) : *Les Châtiments*. Paris, Flammarion.
- HUGO, Victor (2014) : *Quatrevingt-treize*. Présentation, notes, dossier, bibliographie de Judith Wulf. Paris, Flammarion.
- LEUILLIOT, Bernard (1988) : « *Quatrevingt-treize* dans *Les Misérables* ». *Romantisme*, 60, 201-220.
- MORE, Thomas (2012.) : *L'Utopie*. Livre II, Paris, Gallimard.
- REY, Pierre-Louis (2002) : *Commentaire Quatrevingt-treize*. Paris, Gallimard.
- ROMAN, Mariam (1999) : *Victor Hugo et le roman philosophique*. Paris, Honoré Champion.
- ROSA, Annette (2002) : « La paix dans *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo », in *La Paix*. Paris, Belin, 219-296.
- ROSA, Gay (1967) : « Présentation », in *Les Œuvres Complètes de Victor Hugo*. Paris, le Club français du livre.
- SAADOUN, Daniel et Denis TRARIEUX (2002) : *La Paix*. Paris, Hachette.
- TON-THAT, Thanh-Vân (2002) : *Quatrevingt-treize*. Paris, Bréal.

El espejo imperfecto: Píramo y Tisbe en los relatos medievales franceses

Evelio MIÑANO MARTÍNEZ

Universitat de València

evelio.minano@uv.es

Resumen

La historia de Píramo y Tisbe narrada por Ovidio en *Las metamorfosis* ha dado lugar a un número importante de relatos sobre los dos amantes en la literatura medieval francesa. En este trabajo observamos la *constelación* francesa del relato ovidiano centrándonos en el tratamiento que ha tenido un elemento fundamental del universo de ficción ovidiana: su oscilación entre identificar y diferenciar a los dos amantes. Se observa en las versiones medievales francesas una marcada tendencia a individualizar al personaje femenino y darle más relieve, aunque no siempre ocurre así. Una tensión similar, de hecho, se observa en las interpretaciones morales y alegóricas. Cada autor ha extendido, pues, la *constelación* de Píramo y Tisbe, a su manera, desarrollando un universo de ficción tensionado por la identificación y la individualización

Palabras clave: Amor. Identificación. Diferenciación. Literatura francesa medieval. Ovidio.

Abstract

The story of Pyramus and Thisbe narrated by Ovid in his *Metamorphoses* has given rise to a significant number of stories regarding the two lovers in French Medieval Literature. In this essay, we observe the French constellation of the Ovidian story focusing on a treatment that a fundamental element of the universe of Ovidian fiction has shown: its oscillation between identifying and differentiating the two lovers. In the French medieval versions, it may be observed a marked trend to individualize the feminine character and to give him more relief; although this does not always happen in such a way. Actually, a similar tension is observed in the moral and allegorical interpretations. Therefore, each author has extended the *constellation* of Pyramus and Thisbe in their own way, developing a universe of fiction stressed by the identification and individualization

Keywords: Love. Identification. Differentiation. Medieval French Literature. Ovid.

Résumé

L'histoire de Pyrame et Thisbé narrée par Ovide dans ses *Métamorphoses* a donné lieu à un nombre important de récits sur les deux amants dans la littérature médiévale française.

* Artículo recibido el 2/02/2018, evaluado el 22/03/2018, aceptado el 20/04/2018.

Dans cette recherche nous observons la *constellation* française du récit ovidien en nous concentrant sur le traitement reçu par un élément fondamental de l'univers de la fiction ovidienne: son oscillation entre l'identification et la différenciation des deux amants. On observe dans les versions médiévales françaises une tendance nette à individualiser le personnage féminin et lui donner plus de relief, quoique cela ne s'avère pas toujours. Nous décelons, en fait, une tension similaire dans les interprétations morales et allégoriques. Chaque auteur a donc prolongé la *constellation* de Pyrame et Thisbé, à sa manière, en développant un univers de fiction en tension entre l'identification et l'individualisation.

Mots-clés: Amour. Identification. Différenciation. Littérature médiévale française. Ovide.

1. Píramo y Tisbe en la literatura medieval francesa: entre la identificación y la diferenciación de los amantes

La historia de Píramo y Tisbe de *Las metamorfosis* de Ovidio ha dado lugar a un número importante de relatos en la literatura francesa medieval, ya sean ampliaciones, condensaciones o fragmentos de la fuente, con mayor o menor relieve creativo, que atestiguan el interés que esta suscitó, como en otros períodos y literaturas. Nos proponemos, tras presentar los relatos en cuestión, estudiar cómo tienden estos a identificar o, por el contrario, a diferenciar a los dos amantes, cada uno a su manera, a continuación de lo que ya había hecho Ovidio. De ahí, el título de nuestro trabajo, pues, como veremos, los relatos tienden a hacer de cada uno de los dos personajes un reflejo especular del otro, pero distorsionado en mayor o menor proporción¹.

El texto más antiguo conservado es la novela *Piramus et Tisbé*, una de las primeras del género en Francia, cuya composición, como apunta Baumgartner (2000: 8), se sitúa por lo general entre el *Roman de Thèbes* (hacia 1155) y el *Roman d'Énéas* (hacia 1160), coincidiendo en el tiempo con el florecimiento del *roman antique* y una intensa influencia de Ovidio en la literatura francesa. En esta obra, el autor amplía considerablemente el relato de *Las metamorfosis* en un entramado de resonancias intertextuales de origen ovidiano y diverso (Llamas, 1991: 132), consiguiendo no una mera adición lineal de datos ovidianos, sino la cristalización de un nuevo producto literario (Llamas, 1991: 141).

La novela fue posteriormente retomada en el conocido *Ovide moralisé* en verso, cuya escritura de Boer (1915: 11) sitúa entre 1316 y 1328, y donde se le añadió una interpretación moral y alegórica. Llama la atención que, en lugar de reescribir el relato de Ovidio, el autor optara por reproducir el *Piramus et Tisbé* del siglo XII, declarándolo explícitamente: “Or vous raconterai le conte / Et la fable sans ajuster, /

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación REMELICE (Réception et Médiation de Littératures et Cultures Étrangères et Comparées), EA 4709, de la Universidad de Orléans (Francia).

Sans muer et riens oster, / Si comme uns autres l'a ditié" (*OM*: 224-227)². El interés, si no la fascinación por el *Pirame et Thisbé* anterior, es incluso perceptible en el hecho de que, como veremos, el autor del *Ovide moralisé* añade al relato una conclusión en línea con la *fine amour* y es bastante escueto a la hora de dar una interpretación simbólica cristiana, en comparación con lo que se hace en otros relatos moralizantes.

En la centuria siguiente, esta obra fue prosificada en dos ocasiones, dando lugar a lo que se conoce como el *Ovide moralisé en prose*: la primera vez entre 1466 y 1467 (de Boer, 1954: 4), y la segunda antes de 1480 (van Emden, 1973: 32). Hay notables diferencias entre ambas redacciones: la segunda es más larga y detallada que la primera y, sobre todo, omite las explicaciones morales y simbólicas de la versión en verso, ya reducidas en la primera prosificación. La segunda redacción en prosa del *Ovide moralisé* tuvo, además, especial repercusión dado que fue la base de los textos impresos por Colard Mansion (Brujas, 1484) y por Anthoine Vérard, que hizo varias impresiones del libro en París a partir de 1493. Colard Mansion, además, reaccionó contra la ausencia de interpretaciones de la segunda redacción, añadiendo una traducción de las que había redactado previamente Petrus Berchorius en su *Ovidius moralizatus* en prosa latina (van Emden, 1972: 31-33).

Estos relatos, ya sea directa o indirectamente, amplían la fuente ovidiana; otros se limitan a incluir fragmentos, como los dos significativos episodios de la historia que figuran en el *Roman de la poire*, o condensan la fuente, lo que se puede relacionar con los ejercicios escolares latinos de abreviación, de los que nos ha llegado algún ejemplo en latín medieval de la historia de Píramo y Tisbe (*cfr.* Glendinning, 1986). Así ocurre las dos veces que Christine de Pisan cuenta la historia a principios del siglo XV: una, en *La cité des dames* y otra, en la *Epistre Othea*.

Al hilo de la influencia que las primeras versiones impresas de los *Ovide moralisé* tuvieron en Europa (van Emden, 1973: 30), y en el contexto de una amplia supervivencia de Ovidio en la literatura francesa (Cormier, 2006), la fortuna de estos amantes fue enorme en Francia después de la Edad Media con un hito tan significativo como *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, de Théophile de Viau, publicada en 1623, probablemente inspirada en la novela del siglo XII y no en la tradición her-

² Estas son las siglas que utilizamos en las citas para las referencias a las obras estudiadas: Ovidio, *Las metamorfosis* (Ovidio, 1964): *M*; *Piramus et Tisbé* (Anónimo, 2000): *PT*; *Ovide moralisé* (Anónimo, 1951): *OM*; primer *Ovide moralisé en prose* (Anónimo, 1954): *OMPI*; segundo *Ovide moralisé en prose*: (van Emden: 1973): *OMP2*; Christine de Pisan, *La cité des dames* (Pisan, 1996): *CD*; Christine de Pisan, *Epistre Othea* (Pisan, 1999): *EO*; *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee* (Anónimo, 1901): *MNPT*; Tibaut, *Le roman de la poire* (Tibaut, 1984): *RP*. En las citas de *Piramus et Tisbé*, del *Ovide moralisé*, del *Roman de la poire* y de la *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee* se indica el número de los versos; en las de los dos *Ovide moralisé en prose* se añade al número de la página el del párrafo. En la edición del segundo *Ovide moralisé en prose* (Van Emden, 1973) figuran las moralizaciones e interpretaciones alegóricas traducidas del *Ovidius moralizatus* de Petrus Berchorius (Pierre Bersuire, en francés), que Colard Mansion añadió en su impresión de 1484.

menéutica de los *Ovide moralisé*, que cristianiza la leyenda (Louvât-Molozay & Peureux, 2015: 12-13). Solo añadiremos a nuestro corpus de textos medievales franceses la *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee* (Anónimo, 1901), compuesta probablemente hacia 1535, por las conexiones que mantiene con ellos, así como las moralizaciones latinas traducidas al francés en la impresión de Mansion³.

Estas obras ya han sido objeto de estudios relacionados con nuestra investigación. Se ha detectado, a través de testimonios indirectos, la existencia de una tradición independiente del relato al menos desde San Agustín (*De ordine*), anterior por tanto a los primeros textos conservados de la Edad Media (Battaglia, 1963). Los investigadores han indagado en las numerosas reescrituras latinas y romances de la historia en ese período, en el marco de los ejercicios escolares de retórica y gramática latinas, uno de cuyos temas más utilizados es precisamente este (*cf.* Glendinning, 1986). Branciforti (1959: 14- 44) ha investigado el uso de la técnica de la amplificación por el autor de *Piramus et Tisbé*⁴, en conexión con otras reescrituras latinas medievales. Esa técnica, asentada a menudo en las glosas de los códices ovidianos (Branciforti, 1959: 45-65), despliega el uso de otros procedimientos retóricos, renovados a veces por el uso se hace de ellos (Branciforti, 1959: 16)⁵. Concretamente en esta obra, el autor ha innovado invistiendo de contenido expresivo los esquemas de la retórica por medio del monólogo, con lo cual: “inaugura, al menos en parte, un nuovo linguaggio narrativo” (Branciforti, 1959: 44). De hecho, los monólogos líricos han sido considerados como el desarrollo más brillante que hizo el autor de las técnicas amplificatorias (Oliver, 1990: 29). En la misma dirección, Gunnar Biller (1916: 165)

³ Otro documento interesante es la traducción medieval del relato de Ovidio que incluye Jehan Malkaraume en *La Bible des poètes* (Bonnard, 1892). Para algunos investigadores la influencia del relato ovidiano es, además, rastreable en otras obras, donde se alude a los amantes sin nombrarlos o se hace escuetamente: *Aucassin et Nicolette* (Faral, 1912: 50-51), *Floridan et Elvide*, retomado en la *nouvelle* 89 de las *Cent nouvelles nouvelles* (Foehr-Janssens, 2010), o *Floire et Blancheflor*.

⁴ No obstante, el autor también hace a veces uso de la *abbreviatio*. Así ocurre en la primera mención del lugar de encuentro de los amantes (Branciforti, 1959: 16), más detallada en Ovidio, donde ya se indica el color blanco de las moras, que en *Piramus et Tisbé* (*M*: vv. 89-91; *PT*: vv. 564-566), o en la supresión de la metáfora ovidiana del chorro de sangre de Píramo identificado al chorro de agua que sale de un tubo de plomo (Kibler, 1975: 288). De hecho, Genaust (1976: 529), apoyándose en Branciforti, ha insistido en la interdependencia de la *amplificatio* y la *abbreviatio*. Además, en relación con las amplificaciones en lengua francesa de los relatos ovidianos, Emmanuèle Baumgartner (2000: 15) sugiere que se debe matizar, pues frente al hexámetro dactílico latino, la unidad de medida en francés es el octosílabo, al tiempo que la lengua francesa ya era mucho más analítica que la lengua poética de Ovidio.

⁵ Branciforti (1959: 40), en su análisis comparativo de las reescrituras latinas y *Piramus et Tisbé*, constata la tendencia de las primeras a un uso indiscriminado de las figuras: “le quale fioriscono l’una sull’altra, con barocca decorazione, senza perciò che esse assumano un valore ed una funzione narrativa”; en cambio, el texto francés sigue fiel a su bipartición: “con una idonea e cosciente scelta di mezzi espressivi”.

ya consideraba que, muy probablemente, el autor de *Pirame et Tisbé* fue el introductor del monólogo dialogado en la poesía en lengua vulgar. Y, de hecho, tras analizar pormenorizadamente el uso de las figuras retóricas en la obra, concluye que en esta obra “presque tous les éléments du *style courtois* se trouvent déjà” (Biller, 1916: 172)⁶. El tratamiento de la identificación e individualización de los amantes en esta novela está, pues, ligado a los ejercicios retóricos de reescritura y a la creación del lenguaje literario de la *fine amour*.

También se han puesto de manifiesto las interrelaciones entre las reescrituras latinas y francesas (*cf.* Gaggero, 2015), planteadas como actividad de *inventio*, bajo el pretexto de exponer la *intentio* del autor, al tiempo que se adaptaba el texto latino al gusto y la ideología de la época (Noacco, 2004: 36)⁷. En relación con este fenómeno, Lucken (1999: 368) ha propuesto una sugerente idea teniendo en cuenta la temprana edad de los estudiantes que practican los ejercicios sobre Píramo y Tisbe: sería para ellos una suerte de “double rite de passage, sur le plan scolaire et sur le plan sentimental ou sexuel, étroitement imbriqués l’un à l’autre: comme si l’origine de l’écriture impliquait fondamentalement le destin tragique du désir amoureux qui s’est éveillé chez l’enfant”. Lucken, a la vista de esas abundantes reescrituras por escolares jóvenes, sugiere que el poder de seducción del relato de Píramo y Tisbe –constatado en la novela de *Floris et Lyriopé* del siglo XIII, donde su lectura favorece las estratagemas seductoras del hombre (Lucken, 1999: 369)– provoca un deseo que, finalmente, se desplaza a la escritura, relevado por una composición literaria fundamentada en la *imitatio* (Lucken, 1999: 368- 370). La respuesta a la seducción provocada por el relato estaría, pues, también en ese enjambre de múltiples escrituras.

Ante tal abundancia de reescrituras hemos de asumir, pues, necesariamente, las limitaciones de nuestra perspectiva centrada exclusivamente en textos franceses, sin tener en cuenta los ejercicios gramaticales y retóricos latinos sobre la fuente ovidiana, cuyas relaciones con las reescrituras francesas han sido mostradas (*cf.* Gaggero, 2015), ni la influencia en estas de las glosas de los códices ovidianos. La riqueza de todas estas reescrituras hacía que Francesco Branciforti (1959: 11) prefiriera presentarlas no en sentido diacrónico, sino centradas en un punto del que “s’irradiano in direzioni differenti gli effetti di ciascun particolare sviluppo creativo”, por lo que el

⁶ Helen Laurie (1960: 24) también considera que la aportación de los monólogos líricos en *Piramus et Tisbé* es su rasgo más destacable. No obstante, expone que esos monólogos destruyen ampliamente el suspense creado por el poeta latino y, además: “These long-drawn monologues seem to be digressions and strangely out of place”, haciendo que varios lamentos de los personajes detengan completamente la acción.

⁷ Kibler (1975) ya había puesto de manifiesto cómo a través del uso de la amplificación el autor de la obra se adapta a las nuevas concepciones del amor en su momento y a su tiempo. Pone como ejemplo, entre otros, que los amantes llamen al sol que no se pone “non feeil” (*PT*: v. 599), o el tipo de vivienda de la que huye Tisbe (Kibler, 1975: 285).

orden cronológico daba paso a una “disposizioni stelare, nella quale la distanza tra i diverso elementi sono misurate da legami interni de composizione”. De alguna manera, pues, observaremos la *constelación francesa* del relato ovidiano, resultado de un enjambre de transmisiones y reescrituras; y, en concreto, las distancias entre sus exponentes, y entre estos y la fuente ovidiana, desde la perspectiva de un aspecto presente, en mayor menor medida, en todos ellos: la tensión entre la identificación y la diferenciación de los amantes.

2. Identificación y diferenciación en Ovidio

Llama la atención una característica del texto ovidiano, cuyo seguimiento nos proponemos hacer en las reescrituras francesas medievales: la tendencia predominante a igualar a los amantes. El relato de Ovidio, sobre todo al principio, equilibra tanto a los dos personajes que nos recuerda la conocida explicación del amor que hace Aristófanes en *El banquete* de Platón: Píramo y Tisbe, por su sistemática igualación, parecen las dos mitades del andrógino que fuera separado. Su belleza es comparable, viven en la misma ciudad, en casas contiguas, los padres de ambas familias se opusieron por igual, etc. El narrador cuenta buena parte de su historia atribuyendo comportamientos y actos a los dos, sin matizar la intensidad de un lado u otro, sin indicar de quién partió la iniciativa: el nacimiento del amor, el deseo de matrimonio, el descubrimiento de la grieta, la comunicación a través de la grieta y hasta el plan mismo de la fuga. El relato insiste, pues, hasta ese momento no solo en la identidad, sino también en la sincronía de los amantes, en una perspectiva única de la narración, que habla de ambos a la vez.

Esa perspectiva común se rompe cuando tienen lugar los acontecimientos que van a propiciar la desgracia de los amantes. Se interrumpen, al menos relativamente, la identificación y sincronización narrativas, a partir del momento en que Tisbe lleva a efecto el proyecto de fuga, y hasta que se produce finalmente la fusión plena de ambos amantes en la muerte. Así, el narrador nos habla del atrevimiento y astucia de Tisbe para escapar, y la muestra llegando primera al lugar de encuentro –porque el amor la hacía atrevida–, pero nada dice equivalente de Píramo. Los suicidios no son exactamente iguales: Píramo se clava la espada en los ijares y da su sangre al velo ensangrentado de Tisbe, creyendo erróneamente que su amante ha muerto; esta se deja caer sobre su espada, que se clava por debajo del pecho, con el cuerpo muerto de su amante ante los ojos.

Su intervención en la metamorfosis del color de las moras, cuya explicación es el objetivo del narrador, tampoco es exactamente igual. La sangre de Píramo brota y tinta tanto los frutos como la raíz del árbol, pero el amante no ruega a los dioses para que se produzca la metamorfosis, ni a los padres para que reúnan los cuerpos de los amantes tras su muerte. Será Tisbe quien lo haga antes de su suicidio.

No obstante, sigue habiendo muchas similitudes entre ambos hasta el final del relato, como si el universo de ficción estuviera tensionado por dos principios opuestos: identificar los amantes y diferenciarlos, esto último lo necesario, al menos, para dar espacio al error y desencuentro que propician la desgracia. Así, aun cuando lo hagan de modo diferente, ambos se quitarán la vida con determinación, en un acto de amor pleno, considerándose causa de la muerte del otro: “Ego te, miseranda, peremi, / in loca plena metus qui iussi nocte uenires, / nec prior huc ueni” (*M*: vv. 110-112)⁸, dice Píramo; “letique miserrima dicar / causa comesque tui” (*M*: vv. 151-152)⁹, dice Tisbe. Hasta cierto punto, ambos también comenten algún error que precipita el desastre: Tisbe pierde el velo huyendo del león y tarda demasiado en regresar al lugar de encuentro, Píramo interpreta mal los signos al concluir por el velo ensangrentado que Tisbe ha muerto. Sus reacciones son incluso parecidas antes de encontrarse con la desgracia del otro, pues ambos pasan por un momento de vaga aprehensión funesta: Píramo palidece cuando ve las huellas de la leona, Tisbe se queda perpleja cuando ve unos miembros temblorosos que palpitan en el suelo ensangrentado, sin reconocer todavía de quién se trata. Y, por si fuera poco, las lágrimas, los besos y la sangre se mezclan en sus muertes, ya sea Píramo con el velo de Tisbe o Tisbe abrazando el cuerpo moribundo de su amante. Todo ello para llegar a la fusión final que supone que los restos de ambos reposen en la misma urna.

3. Identificación y diferenciación los relatos medievales franceses

Los relatos medievales franceses retoman la tensión entre identificación y diferenciación de los amantes. Tanto la ampliación de la historia como su condensación se mueven entre los dos extremos, inclinándose hacia uno u otro en cada texto. Observaremos esa tensión en algunos acontecimientos de la ficción, como el confinamiento, la iniciativa y la fuga de los amantes, en el carácter y el comportamiento de ambos, con especial atención a los rasgos de humor y las evocaciones eróticas y, finalmente, en el suicidio y la metamorfosis. No todos los textos tratan los mismos puntos, y tampoco con la misma extensión, por lo que no podremos ser absolutamente sistemáticos en nuestra exposición.

3.1. Acontecimientos de la ficción: confinamiento, iniciativa y fuga de los amantes

La actuación de los entornos familiares de los amantes ha sido matizada por lo general en los relatos, haciendo que la imposición del confinamiento, una vez que se ha descubierto la relación amorosa, suela afectar más a Tisbe que a Píramo. Ese trato diferente ya es visible en *Piramus et Tisbé* en los motivos por los que cada familia actúa desde el principio para impedir que los jóvenes amantes se encuentren: “Mes vos

⁸ “Yo te he perdido, infortunada, yo que te he mandado venir de noche a un lugar terrorífico, y no he venido aquí el primero” (trad. de Antonio Ruiz de Elvira).

⁹ “de tu muerte se dirá que he sido yo trágica causa y compañera” (trad. de Antonio Ruiz de Elvira).

parens sont envïous / Et li mien sont de moi jalous” (*PT*, vv. 279-280)¹⁰, afirma Tisbe, mostrando que su familia la guarda celosamente, mientras la otra siente envidia. El comportamiento de ambas familias también pone de relieve un trato diferente con cada amante, más riguroso para la mujer. En primer lugar, los jóvenes enamorados son denunciados ante la madre de Tisbe por un sirviente, por lo que aquella ordena a una camarera que impida a la joven salir de casa y ver a Píramo. Poco después, se afirma que a Tisbe no se le deja salir de la puerta, pero a Píramo se le prohíbe “vers li garder”, lo que no implica el confinamiento de este. Más adelante, se aporta otro detalle insistente en la idea de que Píramo goza de una libertad de movimiento que no tiene Tisbe: tras su primer monólogo de desesperación, el joven va al templo de Venus para rogar y hacer sacrificios, mientras que su amante hace su ruego y se desploma en su propia habitación.

Los dos *Ovide moralisé en prose* van en la misma dirección. En el primero se indica que, tras la denuncia del sirviente, Tisbe “fut tousiours retenue dedans la maison et de si près gardée que plus n’ala jouer avec Piramus” (*OMP1*: 134, párr. 2), sin que se mencione prohibición alguna al joven. El segundo expone la situación aún con mayor claridad: a Tisbe se le prohíbe asomarse a la puerta o la ventana donde pudiera verla Píramo; pero a este, solo ir a los lugares donde pudiera estar Tisbe (*OMP2*: 38, párr. 4.).

Todo indica, pues, que los autores han querido poner de relieve que Tisbe es confinada mientras que Píramo no lo es. Hasta Christine de Pisan, que resume la narración, apunta el confinamiento de la joven, pero nada dice de Píramo (*CD*: 215; *EO*: 253). Este hecho pone de manifiesto el mayor control ejercido sobre la joven por los padres, al tiempo que la situación así creada explica de alguna manera, por la especial ansiedad provocada en Tisbe, que esta tome la iniciativa para contactar y fugarse con su amante. Así lo ha entendido con claridad el segundo *Ovide moralisé* cuando indica que el confinamiento de Tisbe la hace padecer más que a Píramo, pues la joven: “estoit enclose et [qui] ne osoit hors yssir, et par ainsy avoit aincorres plus fort a endurer que Pyramus” (*OMP2*: 39, párr. 4). La nota discordante la pone el *Roman de la poire*, donde ambos amantes aparecen confinados por los padres en una misma

¹⁰ La aparición reciente de nuevas ediciones y traducciones de *Piramus et Tisbé* (Anónimo, 1986, 2000, 2001, 2005; Oliver, 1991), tras las dos primeras ediciones modernas de Cornelius de Boer (Anónimo, 1911, 1921) y la de Francesco Branciforti, que lleva a cabo un profundo análisis de la tradición manuscrita de la obra y reconstruye su árbol genealógico (Anónimo, 1951: 79-144), es una prueba del interés que sigue suscitando esta novela medieval. Según Emmanuèle Baumgartner (2000: 264), se considera generalmente que la versión de *Pirame et Tisbé* que aparece en el *Ovide moralisé* supera la versión autónoma, por lo que la investigadora ha seguido uno de los mejores manuscritos de esa obra (el manuscrito Rouen, Bibliothèque Municipale 1044), teniendo en cuenta las correcciones propuestas por Cornelius de Boer y Francesco Branciforti. Las citas de *Pirame et Tisbé* que hacemos remiten a esa edición (Anónimo, 2000). Señalamos que la edición de Penny Eley incluye además cuatro variantes de la obra (Anónimo, 2001: 85-164).

torre, separados por una pared medianera (*RP*: vv. 165-166), sin mención alguna de un trato diferente para ninguno de ellos. Por otra parte, el primer *Ovide moralisé* en prosa es algo ambiguo sobre este punto, pues si, como hemos visto, indica que a Tisbe se le prohíbe ir a jugar con Píramo, también afirma que este, por la intensa aflicción que le consume: “en cheüt en pamaison sur le pavé de sa maison ou *prison*¹¹” (*OMPI*: 135, párr. 2), de lo que podría deducir que también estaba confinado o, al menos, tenía esa percepción.

Los estudiosos ya han observado que las versiones medievales tienden a individualizar a los amantes, dotando su carácter de mayor complejidad, Tisbe en particular (Kibler, 1975: 280, 291; Cadot, 1976: 455-456). Se ha insistido en el papel más activo y resolutivo de la joven y en su psicología más profunda y contradictoria (Eley, 2001: 20, 23-25), llegándose a considerarla motor de la acción (Gaggero, 2015: 84), lo que la hace adelantarse a su amante en el proyecto de la fuga y su realización. Y, efectivamente, en los relatos que hemos observado la individualización de los amantes se ha traducido en un acusado interés por el personaje femenino. En ese sentido, William W. Kibler (1975: 280) consideraba que, por el énfasis creciente que se daba al papel de la joven, la novela *Piramus et Tisbé* “is practically transformed into a *Poem of Tisbé*”.

En esta novela se añade al relato de Ovidio un monólogo de cada amante antes del descubrimiento de la grieta, donde cada uno muestra su desesperación (*PT*: vv. 142-296). En el suyo, Tisbe duda en varias ocasiones entre dar rienda suelta a su pasión o guardar su honra y respetar su linaje (*PT*: vv. 225-237; vv. 259-266), hasta que decide finalmente entregar su virginidad a Píramo (*PT*: vv. 248-249, 289-292). Por el contrario, Píramo anuncia con determinación, desde el principio, que desobedecerá para encontrar a Tisbe, dispuesto incluso a raptarla o morir (*PT*: vv. 157-167). El contraste se hace así palmario: Píramo tiene una determinación absoluta mientras que Tisbe pasa de las dudas a tomar la iniciativa. Los otros textos no recogen esos monólogos y tampoco oponen las dudas de Tisbe al carácter decidido del Píramo.

También es Tisbe quien descubre en el *Piramus et Tisbé* la grieta en la pared que los separa y tiene la idea de hacer pasar por ella la hebilla de su cinturón para contactar con Píramo (*PT*: vv. 303-322). Esa iniciativa se mantiene también en el segundo *Ovide moralisé* en prosa (*OMP2*: 39, párr. 7) y en Christine de Pisan (*CD*: 215; *EO*: 254); en *Piramus et Tisbé*, Píramo llega incluso a disculparse por no haber encontrado él la grieta (*PT*: vv. 331-337). La nota discordante la vuelven a poner la primera prosificación del *Ovide moralisé* y el *Roman de la poire*. En la primera de estas obras, se dice escuetamente que “ilz trouverent ung petit pertuis, par lequél ils parlerent l’ung a l’autre comme en conseil” (*OMPI*: 135, párr. 3), con la misma indiferenciación para los amantes que encontramos en el relato ovidiano de este episodio (*M*:

¹¹ La cursiva es nuestra.

vv. 68-71). En cambio, el *Roman de la poire* rompe ese equilibrio a favor de Píramo: él es artífice del contacto, pues ha cavado un agujero en la pared medianera por el que ha pasado una caña de avena que permite a los amantes intercambiar los besos (*RP*: vv. 171-180). En conclusión, la diferenciación de los amantes en este punto, con mayor iniciativa de Tisbe, es dominante, pero también se da un caso en que la iniciativa es de Píramo y otro en que no se distingue entre los amantes.

Las distintas versiones no atribuyen el mismo papel a cada amante en el proyecto de la fuga. Recordemos que Ovidio es algo ambiguo en este punto: no los diferencia en la formulación del proyecto, pero hace que Píramo, una vez convencido de la muerte de Tisbe, se atribuya la culpa de haberla hecho venir al punto de encuentro (*M*: vv. 110-112). En *Piramus et Tisbé*, Píramo acaba su monólogo limitándose a pedirle a Venus que “Nulz ne truisse cest pertus” (*PT*: v. 475), pero Tisbe le propone a continuación la fuga, lo que representa tal vez, como afirma Kibler (1975: 283): “the strongest break with the traditional action of the poem”, ya que Ovidio usa aquí el plural. No obstante, cabe matizar aquí la absoluta diferenciación de los personajes, pues se observa que el joven participa de un modo indirecto en la formulación del proyecto de la fuga. En efecto, Tisbe le cuenta a Píramo que él mismo se le aparece en sueños proponiendo escapar y transmitiéndole así un mensaje de los dioses (*PT*: vv. 549-551); es entonces cuando propone escapar e indica la hora y el lugar de encuentro, sellando el acuerdo ambos amantes (*PT*: vv. 568-569). Aunque la iniciativa es, pues, de Tisbe, Píramo tiene una extraña participación involuntaria en ella a través del sueño. Por el contrario, en la primera versión en prosa del *Ovide moralisé*, no se menciona iniciativa alguna de ningún amante y la fuga es acordada por ambas partes, otra vez como en Ovidio (*OMPI*: 135, párr. 3; *M*: vv. 83-85). Christine de Pisan tampoco hace distinciones sobre este punto en sus dos relatos (*CD*: 215; *EO*: 254). Y en dos casos la iniciativa en la fuga es masculina, como también ocurre en otras reescrituras latinas estudiadas por Gaggero (2015: 99): en la segunda prosificación del *Ovide moralisé*, donde desaparece el sueño (*OMP2*: 41, párr. 12), y en la *Moralité nouvelle* de 1535 (*MNPT*: vv. 258-261).

Se deduce, pues, que no todos los autores han atribuido la misma iniciativa a los amantes en el plan de fuga. El relato más antiguo, *Piramus et Tisbé*, es el que con más claridad atribuye la iniciativa a Tisbe, mientras los demás optan por atribuirla a los dos o solo a Píramo.

En contraposición con ese reparto de la iniciativa en la fuga, los relatos suelen mostrar más la de Tisbe que la de Píramo, que solo aparece una vez que el león ha ahuyentado a la joven, como de hecho ya ocurría en Ovidio. En *Piramus et Tisbé* vemos a la joven anticiparse en la fuga con precaución, una vez que ha comprobado que todos duermen (*PT*: vv. 602-603). Haciendo eco a las palabras de Ovidio: “audacem faciebat amor” (*M*. v. 96), el relato insiste sobre la osadía de Tisbe que, recordemos, tenía prohibido traspasar la puerta de casa: “Tel hardement li done Amour”

(*PT*: v. 609). Ese atrevimiento se manifiesta enseguida cuando ni se inmuta porque un guardia, que la confunde con una diosa, la vea, ni hace caso a los presagios funestos que percibe (*PT*: vv. 612-619). Ciertamente, reconocerá más tarde su significado —a los que habría que añadir la imagen decaída y pensativa de Píramo que ve al final del sueño mencionado—, pero ya será demasiado tarde. Ahora bien, no todo es atrevimiento en Tisbe: ¿la pérdida del velo es un descuido o un efecto del temor excesivo por la leona? Llama la atención esa reacción cuando Tisbe hasta ese momento ha dado prueba de un notorio atrevimiento y seguridad. En todo caso, cuando el narrador habla de la tardanza de Tisbe en volver al lugar de encuentro, insinúa un excesivo temor por su parte: “Hé, las, com malement demore! / N’ert pas venue en icele ore: / Tant crient icele beste fiere / Qu’encor n’osoit venir arriere” (*PT*: vv. 674-677).

La primera prosificación del *Ovide moralisé*, que, como hemos podido apreciar, no tiende a añadir muchos detalles, dice escuetamente que Tisbe fue la primera en partir al lugar de encuentro y que escapó al ver la leona —leona como en Ovidio, y no león como en las otras versiones¹²— y nada dice sobre la supuesta tardanza de la joven en volver al lugar de encuentro (*OMP1*: 135, párr. 3). La segunda prosificación del *Ovide moralisé* da más espacio a la fuga de Tisbe, mencionando incluso, como en el *Piramus et Tisbé*, el guarda que la vio y la dejó pasar creyendo que era una diosa (*OMP2*: 42, párr. 13-14). Christine de Pisan, a pesar de resumir la historia, insiste en que Tisbe llegó la primera al lugar de encuentro porque su amor era el más fuerte (*CD*: 216) y apunta que Píramo, después, llegó antes de que Tisbe se atreviera a salir de su escondite, de lo que se deduce que su tardanza fue funesta.

En conclusión, el narrador del relato más antiguo, *Piramus et Tisbé*, ha individualizado a Tisbe dotándola de una mayor impulsividad e iniciativa, que se mantienen aun cuando con alguna atenuación en otras versiones.

3.2. El carácter y el comportamiento: humor, erotismo, arrepentimiento.

Los relatos medievales franceses, sobre todo en la medida en que amplían la fuente ovidiana, suelen individualizar el comportamiento y el carácter de cada amante, en consonancia con la tendencia ya observada por dotar a Tisbe de mayor iniciativa en el proyecto de fuga. Así, observamos en *Piramus et Tisbé* rasgos de humor e

¹² Lucken explica el cambio de sexo del animal atribuyéndole un valor simbólico: el león es un doble de Píramo y su escena con el velo es una transposición simbólica de la unión sexual: “En perdant son voile, Thisbé abandonne en quelque sorte son hymen au lion” (Lucken, 1999: 388). Eley, en la misma dirección, explica el cambio de sexo de la fiera apuntando que el león se asocia con la idea de que la inocencia perdida es sexual, pues “The lion was often used as a symbol of virility, and could represent male sexuality in a negative sense as well” (Eley, 2001: 28). Deschellete constata, además, que esta representación negativa del león se opone a la que proponen generalmente los bestiarios derivados del *Physiologus*. No obstante, el león es un animal ambivalente “dans la mesure où il symbolise parfois le mal dans la Bible: l’auteur de l’Ovide moralisé exploite précisément cette image négative du lion, absente du texte d’Ovide et héritée de la tradition psalmique” (Deschellete, 2011: 9).

ironía en la joven (Kibler, 1975: 286), ausentes en su amante, cuando bromea por ser ella, una mujer, quien toma la iniciativa o se adelanta a su pareja. Efectivamente, tras el primer contacto a través de la grieta, Tisbe atribuye su descubrimiento a un mayor amor por su parte, tras proponerse *gaber* sobre la irónica *proesce* de su amante: “Ne me puis mais vers vos celer: / Vostre proesce vueil gaber¹³. / Premiere soit conseil trouver / Com peüssons ci assamblar, / Quar, qui plus aime, plus voit cler” (PT: vv. 371-374). Y, de hecho, Tisbe manifiesta una intención similar cuando, habiendo llegado la primera al lugar de encuentro, se pone a pensar “En quel guise elle gaberait / Le jovenciel qui ne venoit” (PT: vv. 634-635).

Estos detalles, como era de esperar, no figuran en el primer *Ovide moralisé* en prosa, pero sí en el siguiente, donde el humor de Tisbe se expresa casi con las mismas palabras que en *Piramus et Tisbé*: “Sy commença a penser en quele maniere elle porroit gaber son amy Pyramus quant il verroit” (OMP2: 42, párr. 14). Christine de Pisan no pone de manifiesto este rasgo de Tisbe, lo que se podría explicar por lo resumidas que son sus redacciones y la defensa que hace del personaje femenino; en cambio, la *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee* lo vuelve a hacer cuando la joven, a la vista de la tardanza de su amante, se pregunta cómo lo podrá *brocader* (MNPT: vv. 348-351). Hay, pues, una tendencia constatable a hacer más complejo y contrastado el carácter de Tisbe, capaz de humor en momentos de gran emotividad y tensión.

Las evocaciones eróticas también aumentan en las versiones francesas (Clos-termans, 2014: 62), con una tendencia a matizar a los personajes en este ámbito. Como veíamos, el “audacem faciebat amor” de Ovidio ha sido retomado en la fuerza de la pasión amorosa de Tisbe. Ciertamente, no podemos afirmar que la de Píramo sea menor –basta para ello constatar la vehemencia con que se propone raptar a Tisbe o morir de amor en su primer monólogo (PT: vv. 162-164)–; pero la impresión general es que se ha dado más espacio a las resonancias eróticas en Tisbe, lo que Gaggero (2015: 84) pone en relación con la mayor madurez sexual de la mujer en igualdad de edad¹⁴, después de que ya se apuntara que el impulso sexual de la joven en la obra es más fuerte (Laurie, 1960: 32).

Así, si en *Piramus et Tisbé* el joven acaba su súplica al dios Amor pidiendo tener a Tisbe “nuit ou jour, Ou a leesce ou a dolours” (PT: 198-199), esta lo hace con palabras más concretas, no importándole arrepentirse después: “Ou bon me soit ou

¹³ De Boer opta por *paresee* en lugar de *proesce* en su edición (Anónimo, 1921: v. 382).

¹⁴ La *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee*, donde se produce una curiosa mezcla de lo profano y lo sagrado y se enmarca la historia en un diálogo entre pastores, es la única obra que parece atribuir relaciones sexuales completas a los amantes, pues como dice la pastora: “Certes, Tisbee et Pyramus ont fait, j’en suis bien recollente, / Soubz ce meurier *gaudeamus*, / Car l’ung de l’autre se contente” (MNPT: vv. 41-44). Asimismo, dos textos han roto la simultaneidad del enamoramiento hablando primero del de Píramo (Bonnard, 1892: 214: 1-8; EO: 253), pero no percibimos que eso tenga consecuencias en el desarrollo del relato.

m'en repente, / Qu'entre mes bras encor le sente / Par termes" (PT: vv. 289-292). El personaje femenino cuenta más adelante a Píramo un sueño con un ligero tinte erótico: sueña que va a tocarlo, pero entonces este desaparece (PT: vv. 524-534). Asimismo, es significativa la diferencia de actitud de los amantes cuando consiguen su primer contacto a través de la grieta por donde Tisbe ha pasado la hebilla de su cintura: Píramo habla, pero Tisbe mira la cara de su amado a través del agujero (PT: vv. 352-368), lo cual le produce una intensa reacción donde se mezclan la sorpresa y el deseo: "Fremist, souspire, et si esprent" (PT: v. 357), perdiendo por unos momentos el uso de la palabra. Más adelante, cuando Tisbe se acerca por segunda vez al lugar de encuentro, su imaginación evoca deleites amorosos: "Ja li est vis qu'el soit o lui, / Et s'entrebracent ambedui, / Et parolent de lor amours" (PT: vv. 771-773). No encontramos nada parecido en la primera prosificación del *Ovide moralisé*, pero sí en la segunda, que ha recogido la curiosidad visual de Tisbe a través de la grieta y su intensa reacción al ver a Píramo –"Mai elle fut sy sousprise qu'en ne sceut que dire sy fremist et mua couleur" (OMP2: 40, párr. 9)–, y la anticipación de los besos en su mente cuando se acerca por segunda vez al lugar de encuentro –"Ja lui estoit adviz qu'elle estoit delez lui et qu'ilz s'entrebaisassent" (OMP2: 45, párr. 22)–, lo que vuelve a conectar este texto con el *Piramus et Tisbé* antiguo.

Lo poco que cuenta en este ámbito el *Roman de la poire* constituye una excepción, haciéndolos intercambiar los besos a través del tallo de avena que pasa por el agujero cavado por Píramo en la pared: (RP: vv. 177-180). Los detalles eróticos también desaparecen en Christine de Pisan, lo que se puede relacionar ya con el carácter resumido de sus dos narraciones, ya con el objetivo de cada una de ellas: la defensa de las mujeres a través de la fidelidad de Tisbe, y de la prudencia a través del mal ejemplo de Píramo en el relato.

Finalmente, observamos, que se ha tendido a singularizar un rasgo de carácter que afectaba por igual a ambos en la fuente ovidiana. Como decíamos, tanto Píramo como Tisbe se consideran en Ovidio culpables de la muerte del otro: Píramo por haberla hecho venir al lugar de encuentro de noche y no haber llegado primero, Tisbe por ser "causa y compañera" de la muerte de Píramo. El sentimiento de culpa de Píramo es retomado con fuerza en *Piramus et Tisbé*: "Suer chiere, / Je vous ai morte, qui derriere / Ving a mon terme, et vous premiere" (PT: vv. 736-737)¹⁵, idea que reproducen sobriamente el primer *Ovide moralisé en prose* (OMP1: 136, párr.4), más extensamente el segundo (OMP2: 43-44, párr. 17) y la *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee* (MNPT: vv. 392-400). En cambio, el reconocimiento de culpa por parte de Tisbe no se lee en ninguna de las versiones estudiadas. Tal vez se pueda atisbar un asomo de culpa en Tisbe cuando, viendo a Píramo moribundo, constata: "Jou voi /

¹⁵ En la edición de Cornelius de Boer (Anónimo, 1921), se recoge con mayor claridad el arrepentimiento de Píramo: "Par moi pechierre estes perie" (Anónimo, 1921, v. 764).

Que il travaille a mort pour moi” (*PT*: vv. 813-814), pero son parvas palabras si tenemos en cuenta su iniciativa en la fuga. Ese atisbo se pierde desde luego en ambos *Ovide moralisé* en prosa, donde nada se dice del sentimiento de culpa de Tisbe, como tampoco en la *Moralité nouvelle* de 1535, al menos explícitamente¹⁶.

Mayor relieve erótico, rasgos de humor y ausencia de arrepentimiento ponen de relieve que los autores medievales han querido diferenciar en parte a los dos amantes, dotando de mayor complejidad el carácter de Tisbe y haciéndola así, de alguna manera, más cercana.

3.3. Suicidio, metamorfosis y arrepentimiento

El tratamiento del suicidio y la metamorfosis en los relatos también muestra diferentes resultados, unas veces más proclives a diferenciar los amantes y otras, a identificarlos.

Píramo y Tisbe no son los únicos amantes que se suicidan en la literatura del mismo período, tal y como muestra Marie-Noëlle Lefay-Toury (1979): así les ocurre también a Dane y Narciso en el *Lai de Narcisse* y a Tristán e Iseo en *Le Roman de Tristan*, de Thomas. El estudio que hace esta investigadora muestra cómo estos tres relatos, en mayor o menor medida, igualan a los amantes en la muerte, aunque ciertamente con diferencias importantes, pues, entre otras cosas, los detalles propiamente materiales del suicidio, donde se muestra la autoagresión por medio de la espada, solo se dan en *Piramus et Tisbé*¹⁷. Aun así, como manifiesta Lefay-Toury (1979 : 184): “Même si l’acte suicidaire lui-même n’est pas décrit, Yseut, comme Tristan, comme Narcisse et Dané, désire la mort, veut mourir et meurt, finalement du seul effet de sa volonté”, por lo que las tres parejas de amantes se igualan en la muerte por la voluntad que ponen en conseguirla. Todo indica que el autor de *Piramus et Tisbé*, seguramente porque se siente protegido al haber contextualizado su historia en el mundo pagano (Lefay-Toury, 1979: 81), no deja ninguna sombra de duda sobre el suicidio

¹⁶ Acaso, pero sin detalles explícitos, en los dos versos pronunciado por Tisbe ante el cuerpo moribundo de Píramo: “De quoy procede la malice? / Je le cognois, je l’entends bien” (*MNPT*: vv. 481-482).

¹⁷Efectivamente, Narciso, tras constatar la imposibilidad de ser él mismo objeto de su amor: “Lors se tormente, lors s’ocit” (Anónimo, 2000: 150, v. 986) sin más y, al instante, Dane lo abraza con tal fuerza que “Du cors se fait l’ame partir” (v. 1006). Por su parte, Thomas indica en varias ocasiones que el uno muere por amor del otro –(Iseo: “Mort estes pur la meie amur, / Et jo muer, amis, de tendrur” (Thomas, 1960: 160, vv. 1813-1814), el narrador: “Tristrans murut por sue amur, / E la bele Ysolt par tendrur” (Thomas, 1960: 162, vv. 818-819)–, lo que también los iguala en la muerte. No obstante, Tristan muere porque simplemente deja de luchar por vivir cuando, enfermo, cree que Iseo no acude a su salvación, en tanto que Iseo muere abrazándolo y besándolo, pero sin indicación de que atente ninguno a su vida de alguna manera. Por otra parte, Narciso ha rechazado previamente a Dane, y solo son sus palabras previas a la muerte, reveladoras de su arrepentimiento y cambio de actitud, lo que lo iguala de alguna manera con Dane: “Dix! s’or venoit par aventure, / Ja porroit bien estre seüre / Que ele conquerroit m’amor / Et me geteroit de langor” (Anónimo, 2000: 148, vv. 963-967). Dane será avistada poco después de estas palabras, pero eso no evitará el suicidio de Narciso.

de los amantes con la espada de Píramo, mientras que los otros autores, al obviar esos detalles, dejan al menos la posibilidad de que las muertes de los amantes se puedan atribuir a un sufrimiento amoroso exacerbado, que los lleva a dejarse morir pero no a atentar contra sus vidas activamente y con plena voluntad.

El suicidio de Tisbe pone de manifiesto en la mayor parte de los relatos medievales estudiados que el relieve erótico del personaje es más acusado. Píramo se da la muerte besando el velo, tanto en *Piramus et Tisbé* (PT: vv. 751-752) como en ambos *Ovide moralisé* en prosa (OMP1: 136, párr. 4; OMP2: 44, párr. 31), mientras que la muerte de Tisbe conduce, en mayor o menor grado, al contacto físico con el cuerpo mismo sin vida de Píramo, lo que contrasta con la fuente ovidiana, donde Tisbe se deja caer sobre la espada apoyada en su pecho, sin más (M: vv. 161-162). De menor a mayor intensidad erótica, Tisbe cae muerta sobre el cuerpo sin vida de Píramo (OMP1: 137, párr. 4), cae abrazándolo y besándolo estrechamente mientras muere (OMP2: 46, párr. 26) y se detallan incluso las partes del cuerpo besadas: “Le cors acole et si l’embrace, / Les iex li baise et bouche et face” (PT: vv. 882-883). El *Roman de la poire* cuenta escuetamente los suicidios pero, aun cuando hace una aportación muy particular a la metamorfosis que sigue, no les da relieve erótico (RP: 720-732). Christine de Pisan, por su parte, con su economía narrativa y fines específicos ya mencionados, omite este tipo de detalles.

También se han aportado nuevos matices en la conocida metamorfosis relacionada con el suicidio de los amantes. Recordemos que en el relato de Ovidio, que se anuncia con el objetivo de explicar la metamorfosis, la sangre de Píramo salpica los frutos y humedece la raíz de la morera, la cual “purpureo tingit pendentia mora colore” (M: vv. 127)¹⁸, pero el joven no hace ninguna súplica a los dioses ni se indica que el cambio de color sea perpetuo. Es Tisbe la que, justo antes de quitarse la vida, suplica en nombre de ambos amantes a los padres que los sepulten juntos y al árbol, que tenga siempre los frutos negros, indicándose poco después que la petición conmovió a padres y dioses y se consiguió el efecto deseado (M: vv. 155-167). Anne-Marie Cadot ha insistido en una importante diferencia en el tratamiento de la metamorfosis por Ovidio y el autor del *Pirame et Tisbé*, que se puede extender a otras versiones francesas del relato: la fuente latina describe minuciosamente la metamorfosis (M: vv. 121-127) con la preocupación de hacerla materialmente posible, mientras que el texto medieval se preocupa muy poco por describirla (Cadot, 1976: 435-436). Todo indica que ha sido otra la preocupación principal de los autores franceses en este punto¹⁹.

¹⁸ “matiza de color púrpura las moras que cuelgan” (trad. de Antonio Ruiz de Elvira).

¹⁹ La comparación que hace la investigadora de los desenlaces de ambas obras, la lleva a concluir que, dado que Ovidio acaba recordando la metamorfosis mientras que el autor de *Pirame et Tisbé* lo hace refiriéndose a los amantes –“En tel maniere sont finé / Li dui amant par loiauté” (PT: vv. 888-889)–, el objetivo de la novela “est l’exaltation de l’amour passion, et non pas l’explication du monde par le récit des métamorphoses” (Cadot, 1976: 438).

Los autores, como si se hubieran sentido incómodos de que solo fuera Tisbe quien suplica a los dioses o a los padres, han tendido a equilibrar a los personajes²⁰. En *Piramus et Tisbé*, en el segundo *Ovide moralisé* y en la *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee* observamos que se ha dado un mayor papel a Píramo haciendo que, antes de morir, pronuncie un ruego. En la primera de estas dos obras, Píramo ruega a los dioses “Qu’il demoustrant en cest morier / Signe de mort et destorbier: / Facent le fruit de tel colour / Comme il a fiert a la douleur!” (PT: vv. 743-746). En la segunda, Píramo ruega a Dios que haga en la morera “tel miracle dont memoire puisse estre a tousjours perpetuellement” (OMP2: 44, párr. 20). Píramo se expresa de forma similar en la *Moralité nouvelle*: “Ha, meurier portant blanche meure, / Aux dieux je prie devottement / Qu’il soit perpetuellement / Memoyre de cas icy” (MNPT: 429-432). Se compensa así, de algún modo, que sea Tisbe quien en estos textos ruegue al final a los padres (PT: vv. 852-858) o a los dioses (OMP2: 45, párr. 24) que la pongan en una tumba con su amante, o suplique a los dioses la metamorfosis como antes ha hecho Píramo (MNPT: 505-511). Estos tres autores han querido, pues, que la voluntad de Píramo estuviera también en el origen de los acontecimientos que siguen a la muerte de los amantes, y fuera escuchado por la divinidad.

Pero aún ha ido más lejos para equilibrar a los amantes el autor de *Roman de la poire*, que, aunque pone a Ovidio por testigo, se aleja considerablemente de él: tras el suicidio de Tisbe, que cae sobre Píramo, es la sangre mezclada de ambos lo que produce el cambio de color de las moras, todo ello sin mencionar el ruego a los dioses: “Li sans qui chiet dé plaies fors / del vallet et de la meschine / a si bien teinte la racine / del morier qui sor els estoit / que li fruiz blans qui s’aparoit / dé meures en devint toz noirs” (RP: vv. 729-733).

Por su parte, el primer *Ovide moralisé* en prosa omite cualquier súplica de los amantes, aunque corrobora tanto la metamorfosis del fruto como la tumba única de los amantes. Christine de Pisan en la *Epistre Othea* omite también las súplicas, solo recuerda la metamorfosis del fruto apoyándose en la fábula (EO: 254), y ni siquiera menciona esto último en *La Cité des dames* (CD: 214-216).

Así pues, si el relato ovidiano ya tendía a igualar los amantes en la muerte por amor, parece que los textos medievales han tendido a igualarlos también, cada uno a su manera, en el origen de los dos acontecimientos que siguen a su muerte y perpetúan su memoria: la metamorfosis y la tumba común. Y además han tendido a hacer que los dioses escucharan a Píramo y no solo a Tisbe.

En conclusión, la constelación de los textos franceses, irradiados desde el relato de Ovidio, se conforma como un conjunto de grados diversos entre la identificación y la diferenciación de los amantes, ya sea ampliando o abreviando la historia. Se

²⁰ En el relato ovidiano, Tisbe suplica la metamorfosis del fruto al árbol, pero se entiende que esa súplica llega a los dioses, pues: “Vota tamen tetigere deos” (M: v. 164).

observa una tendencia mayoritaria interesada en profundizar en Tisbe, para diferenciarla de Píramo, pero no faltan ejemplos contrarios. El mayor exponente de esta tendencia es el *Piramus et Tisbé* antiguo, seguido de cerca por el segundo *Ovide moralisé* en prosa. Christine de Pisan también tiende a individualizar Tisbe, lo que se explica por el interés que tiene por todas las cuestiones relacionadas con las mujeres, pero lo resumidas que son sus narraciones dejan poco espacio para la observación. El *Roman de la poire* y el primer *Ovide moralisé* en prosa tienden a individualizar menos, pero hay que tener en cuenta que solo figuran dos fragmentos de la historia en la primera obra y que la segunda amplía menos la historia que la primera prosificación del *Ovide moralisé*.

4. Identificación y diferenciación en las interpretaciones morales y simbólicas

Constatamos en las interpretaciones morales y simbólicas de los *Ovide moralisé* y los dos relatos de Christine de Pisan –recientemente estudiadas por Tilliette (2008), Deschelle (2010) y Gaggero (2015)– la tensión observada entre individualizar e identificar a los amantes. El *Ovide moralisé* en verso que, como dijimos, retoma el *Piramus et Tisbé* antiguo, desarrolla la escueta conclusión de este –“En tel maniere sont finé / Li dui amant par loiauté” (PT: vv. 887-888)–, poniendo a los dos personajes como ejemplos de verdaderos amantes con un “fin cuer amant” (OM: vv. 1142-1157) e insistiendo en que fue tal su amor que murieron el uno por el otro: “Einsi [...] S’entr’amerent les deus amans. / Si fut teulz lor departemens, / Que l’uns se mis pour l’autre a mort” (OM: vv. 1158-1162). Sigue a continuación un extenso pasaje sobre la encarnación, la pasión y la redención, una exhortación a cumplir con los deberes cristianos y un recuerdo de los tiempos de los antiguos mártires, comparados con la decadencia moral del presente. Y, a continuación, el autor da una interpretación simbólica que individualiza a los amantes, ya que solo afecta propiamente a Tisbe. Así, el león simboliza el demonio; las bestias, las almas que devoró; Tisbe, el alma humana por la que el hijo de Dios sufrió muerte y pasión: “De la belle jouvente simple, / C’est de l’amie au Creatour, / Pourquoi li filz Dieu sans trestour / Vault souffrir mort et passion / Pour la rescurre dou lyon” (OM: vv. 1259-1267). El autor, pues, ha respondido a los dos principios en tensión en el relato: ha igualado a los amantes dentro de la *fine amour*, pero se ha centrado exclusivamente en uno cuando ha buscado analogías para dar una interpretación cristiana a la historia.

El primer *Ovide moralisé* en prosa añade consideraciones morales similares, pero sin establecer analogías para una lectura simbólica explícita del relato. Como mucho, la sugiere al hablar de un león metafórico en la última frase, referida al advenimiento del Señor en el Juicio final: “Et aux bons donra sauvement et les mauvais souffrira devorer au lion d’enfer, dont nous vueille nostre dit Sauveur Jhesucrist garder” (OMPI: 138, párr. 5). No obstante, no liga explícitamente este león al que aparece en el relato.

El espacio concedido a la interpretación simbólica en la segunda prosificación del *Ovide moralisé* es mucho mayor²¹, al tiempo que se evita cualquier comentario profano sobre la historia de amor. El autor ha establecido aquí numerosas analogías entre el sentido literal y el sentido espiritual que recorren buena parte del relato, tanto para los personajes y su relación amorosa como para diversos elementos de la ficción. Así, Píramo es el hijo de Dios, Tisbe es el alma humana, y el amor que tienen el uno por el otro es el amor entre Cristo y el alma humana que deciden estar juntos. La vecindad entre los amantes se entiende como la similar naturaleza de Cristo y el alma “car a l’image de Dieu est fait l’ome”, en tanto que la pared que los separaba es el pecado de Adán que les impedía estar juntos. Los funestos acontecimientos con que concluye el relato también dan lugar a una lectura simbólica: el lugar en que convinieron reunirse –la morera– es la cruz y la fuente del santo sacramento y de la gracia; el león es el demonio que impidió que el alma humana (Tisbe) llegara a la fuente de la gracia, y si lo consiguió fue porque Tisbe llegó a ese lugar antes que Cristo (Píramo) se presentara allí (*OMP2*: 46-47, párr. 1). La muerte de Píramo es la muerte de Cristo en la cruz y la de Tisbe representa la compasión del alma humana, que se atraviesa con una simbólica espada por ese hecho (*OMP*: párr. 2, p. 47). Tisbe es, además, simbólicamente la virgen María cuyo sufrimiento por la pasión de su hijo es presentado por San Lucas como una espada que le atraviesa el alma (*OMP2*: 47, párr. 2). Así, pues, Berchorius ha equilibrado, por una parte, el valor simbólico de los personajes, incluyendo a Píramo en sus interpretaciones y, por otra, con un ingente esfuerzo por encontrar analogías con la doctrina cristiana y el Evangelio, ha discriminado lo que representan uno y otro. En todo caso siempre ha dado un valor simbólico positivo a los dos amantes, llegando incluso a ver en el suicidio de Píramo la pasión de Cristo y, en el de Tisbe, el sufrimiento del alma humana y de la madre de Cristo por la pasión de este²².

La interpretación de Christine de Pisan es muy diferente, como consecuencia de sus puntos de vista. En primer lugar, la individualización en este ámbito es máxima, pues la autora focaliza en cada relato a un personaje: a Píramo en la *Espitre Othea* y a Tisbe en *La cité des dames*, lo cual acarrea “rompre l’unité du couple d’amants et de diriger le lecteur chaque fois vers les actions de l’un ou de l’autre” (Gaggero, 2015:

²¹ Estas interpretaciones proceden del *Ovidius moralizatus*, libro XV de la obra *Reductione morale* de Petrus Berchorius (van Emden, 173: 32-33).

²² Emmanuèle Baumgartner (2000: 14) ha señalado la audacia que supuso que el autor anónimo de *Piramus et Tisbé* no arrojara su relato con una interpretación alegórica en su momento y pusiera ampliamente en escena el motivo del suicidio pagano. A ello habría que añadir el hecho de que no se perciben juicios o condenas morales explícitas por parte de este narrador que, al contrario, opta por exaltar a los amantes y su trágica historia. Es llamativo que los tres *Ovide moralisé* añadan interpretaciones alegóricas cristianas pero, como si la fascinación del primer relato se mantuviera, no las aprovechen para una condena moral de la conducta de los personajes.

105). Por otra parte, como afirma Émilie Deschелlette (2010: 10), la autora da una interpretación moral al relato pagano sin intentar apenas cristianizarlo. Christine es, además, una autora que toma en su obra partido por las mujeres intentando, entre otras cosas, abrirles los ojos al engaño que supone la *fine amour*, donde es falso que sean ellas las beneficiadas y cuente realmente su voluntad²³. Así, se entiende que en sus dos relatos no glorifique a los amantes ni cristianice la historia a partir de una lectura simbólica.

En la *Epistre Othea* el relato le sirve para ilustrar la necesidad de no hacer juicios prematuros ni tomar decisiones precipitadas a partir de escasas señales. El error de Píramo con el velo ilustra esa recomendación: “Et pour ce que par petite occasion avint si grant male aventure, dit [la fábula] au bon chevalier que a petite enseigne ne doit donner grant foy”, lo que completa con la sentencia de un sabio: “Ne te rens mie certain des choses qui sont en doute, ains que tu en ayes fait couvenable information” (*EO*: 49-54, 254-255), para terminar concluyendo que, por la ignorancia en que estamos, debemos obedecer a padre y madre, como dice el cuarto mandamiento.

En *La cité des dames*, la autora se centra en cambio en Tisbe. El relato se enmarca en la conversación de la autora con el personaje alegórico de *Droiture*, donde se rebaten lugares comunes negativos sobre las mujeres –inconstancia, falsedad, mentira, etc.–, poniendo como ejemplo a aquellas cuya fidelidad amorosa llevó a la muerte. Tisbe es uno de esos ejemplos: fue tal su dolor cuando vio a Píramo moribundo que ya no quiso vivir, y cuando vio que su amante expiró, lloró dolorosamente y se quitó la vida con la misma espada (*CD*: 215). Así acaba el relato, sin ninguna referencia al cambio de color de las moras, a las súplicas a padres o dioses y pasando de puntillas sobre el tema del suicidio.

Es, pues, perceptible en las interpretaciones alegóricas la tensión antes observada: unas veces es la pareja misma de amantes la que representa algo común –son ejemplo de finos amantes perfectos–; otras, se diferencia lo que uno y otro simbolizan, en particular en las lecturas alegóricas, pero sin desprecio por ninguno de ellos. En cambio, en Christine de Pisan, Tisbe representa la virtud de la fidelidad, en tanto que Píramo es ejemplo de imprudencia.

5. A modo de conclusión

En conclusión, las obras medievales han mantenido, cada una a su manera, la tensión entre la identificación y la individualización de los amantes del relato ovidiano. En este observamos cómo se pasa de una intensa identificación de los amantes, acompañada incluso de una sincronización de sus actos, a su relativa individualización y desincronización durante los desgraciados acontecimientos, para terminar con

²³ Christine de Pisan ilustra esta visión en varias obras. De estas destacamos las *Cent ballades d'amant et de dame* y el *Livre du duc des vrais amants*.

una fusión plena en la muerte y el amor, donde culmina la identificación inicial. Los autores medievales han sentido ese pulso en las ampliaciones o resúmenes de la historia que hacían. Se percibe una clara tendencia a dar más espacio a la individualización de los personajes, sus actos y circunstancias. El personaje de Tisbe se suele así desmarcar del de Píramo: su carácter es más complejo y contradictorio, pasa de la duda a la determinación absoluta, del humor a la angustia, tiene un mayor relieve erótico, no manifiesta claros signos de arrepentimiento ante la muerte de Píramo, etc. Pero en otras ocasiones, incluso puntualmente en obras donde predomina la tendencia a la diferenciación, el relato ovidiano se ha ampliado con hechos que inciden en la identificación de los amantes; así, a modo de ejemplo, hemos observado cómo Píramo y Tisbe dirigen ambos sus ruegos a la divinidad y cómo se ha llegado a originar la metamorfosis por el contacto de las raíces de la morera con la sangre mezclada de los dos amantes. Algo parecido ocurre con las interpretaciones morales y simbólicas: unas veces, afectan a ambos amantes y otras, los diferencian; Christine de Pisan llega a ilustrar una virtud con Tisbe y un vicio con Píramo.

Da incluso la impresión de que, por lo general, se ha tendido a reforzar en Tisbe la responsabilidad última del desdichado fin de los amantes, por haber descubierto ella la grieta y propuesto la fuga. Pero el resultado de la mayor responsabilidad de Tisbe es paradójico: pues si bien propicia la desgracia, también propicia la culminación absoluta de un amor en la muerte, por lo que la apreciación de este hecho podrá variar en función de los valores éticos con que se vea. Cada autor ha extendido, pues, la *constelación de Píramo y Tisbe*, a su manera, desarrollando un universo de ficción tensionado por la identificación y la individualización.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ANÓNIMO (1901): *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee*. Edición de Émile Picot. *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, 1, 1-35.
- ANÓNIMO (1911): *Piramus et Tisbé*. Edición de Cornelius de Boer. Amsterdam, Müller.
- ANÓNIMO (1915): *Ovide moralisé*. Edición de Cornelius de Boer. Amsterdam, Müller, t. 2.
- ANÓNIMO (1921): *Piramus et Tisbé*. Edición de Cornelius de Boer. París, Champion.
- ANÓNIMO (1954): *Ovide moralisé en prose*. Edición de Cornelius de Boer. Amsterdam, North-Holland Publishing Company.
- ANÓNIMO (1959): *Piramus et Tisbé*. Edición y traducción de Francesco Branciforti. Florencia, Leo. S. Olschki Editore.
- ANÓNIMO (1986). *Three Ovidian Tales of Love (Piramus et Thisbé, Narcisus et Dafné, and Philomela et Procné)*. Edición y traducción de Raymond Cormier. New York, Garland.

- ANÓNIMO (2000): *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*. Edición y traducción de Emmanuèle Baumgartner. París, Gallimard.
- ANÓNIMO (2001). *Piramus et Tisbé*. Edición y traducción de Penny Eley. Liverpool, Universidad de Liverpool, Liverpool Online Series (col. Critical Editions of French Texts). [Consulta en línea: <https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/modern-languages-and-cultures/liverpoolonline/piramus.pdf>; 14/11/2017].
- ANÓNIMO (2005). *Piramo e Tisbe*. Edición de Cristina Noacco. Roma, Carocci.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle (2000): “Préface”, in *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*. Edición y traducción de Emmanuèle Baumgartner. París, Gallimard, 7-19.
- BATTAGLIA, Salvatore (1963): “Pirame e Tisbe in una pagina di sant’Agostino”. *Filologia e letteratura*, 9, 113-122.
- BILLER, Gunnar (1916): *Étude sur le style des premiers romans français en vers (1150-75)*. Göteborg, Wettergren & Kerber.
- BOER, Cornelius de (1915): “Introduction”, in *Ovide moralisé*. Edición de Cornelius de Boer. Amsterdam, Müller, t.1, 7-11.
- BOER, Cornelius de (1921): “Introduction”, in *Piramus et Tisbé*. Edición de Cornelius de Boer. París, Champion, IV-XII.
- BONNARD, Jean (1892): “Une traduction de Pyrame et Thisbé en vers français du XIII^e siècle”. *Recueil inaugural de l’Université de Lausanne*. Lausana, Imprimerie Ch. Viret-Genton, 211-218.
- BRANCIFORTI, Francesco (1959): “Introduzione”, in *Piramus et Tisbé*. Edición y traducción de Francesco Branciforti. Florencia, Leo. S. Olschki Editore, 1-156.
- CADOT, Anne-Maire (1976): “Du récit mythique au roman: étude sur *Piramus et Tisbé*”. *Romania*, 97: 388, 433-461.
- CLOOSTERMANS, Ulrike (2014): *Pyrame et Thisbé*. Universiteit Gent, Faculteit Letteren & Wijsbegeerte. [Consulta en línea: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/003/RUG01-002213003_2015_0001_AC.Pdf; 14/11/2017].
- CORMIER, M. Jacques (2006): “La survie littéraire d’Ovide”. *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, 58 (1), 251-275.
- DESCHELLETTE, Émilie (2010): “Le récit ovidien de Pyrame et Thisbé, revu par le Moyen Âge”. *Camenuiae*, 6, 1-14.
- ELEY, Penny (2001): “Introduction”, in *Piramus et Tisbé*. Edición y traducción de Penny Eley. Liverpool, Universidad de Liverpool, Liverpool Online Series (col. Critical Editions of French Texts), 7-32. [Consulta en línea: <https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/modern-languages-and-cultures/liverpoolonline/piramus.pdf>; 14/11/2017].
- FARAL, Edmond (1912): “Le poème de *Piramus et Tisbé* et quelques contes ou romans français du XII^e siècle”. *Romania*, 41: 161, 32-57.

- FOEHR-JANSSENS, Yasmina (2010): "Thisbé travestie: *Floridan et Elvide* ou l'idylle trafiquée". *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 20, 70-87. [Consulta en línea: <http://crm.revues.org/12210>; 29/07/2017].
- GAGGERO, Massimiliano (2015): "Pyrame et Thisbé. Métamorphoses d'un récit ovidien du XII^e au XV^e siècle", in B. Pouderon (éd.), *Les romans grecs et latins et leurs réécritures modernes. Études sur la réception de l'ancien roman, du moyen âge à la fin du XIX^e siècle*. Paris, Beauchesne Éditeur, 77-125.
- GENAUST, Helmut (1976): "Bemerkungen zur geographisch-chronologischen Lokalisierung und zur literarischen Struktur von Piramus et Tisbé". *Zeitschrift für romanische Philologie*, 92:5-6, 520-533.
- GLENDINNING, Robert (1986): "Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom". *Speculum*, 61:1, 51-78.
- KIBLER, William W. (1975). "*Piramus et Tisbé*: a medieval adapter at work". *Zeitschrift für romanische Philologie*, 91: 3-4, 273-291.
- LAURIE, Helen C. R. (1960): "*Piramus et Thisbé*". *The Modern Language Review*, 55:1, 24-32.
- LEFAY-TOURY, Marie-Noëlle (1979): *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*. Paris, Champion.
- LLAMAS POMBO, Elena (1991): "Une mise en jeu de l'intertextualité: *Piramus et Tisbé*, poème français du XII^e siècle". *Cuadernos de Filología Francesa*, 5, 131-148.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte & Guillaume PEUREUX (2015): "Présentation", in Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. Edición de Bénédicte Louvat-Molozay y Guillaume Peureux. Paris, Flammarion.
- LUCKEN, Christopher (1999): "Le suicide des amants et l'enseignement des lettres: *Piramus et Tisbé* ou les métamorphoses de l'amour". *Romania*, 117: 467-468, 363-395.
- NOACCO, Christina (2004): "La memoria del mito. La rielaborazione della materia ovidiana nei racconti di *Pyrame et Thisbé*, *Narcisse* e *Philomena*", in G. Peron, Z. Verlatto y F. Zambon (eds.), *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*. Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 35-47.
- OLIVER FRADE, José M. (1991): *Estudio de Piramus et Tisbé. Fonética, morfosintaxis, léxico*. La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- OVIDIO, Publio (1964): *Las metamorfosis*. Edición y traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona, Alma Mater.
- PISAN, Christine de (1996): *La cité des dames*. Traducción de Thérèse Moreau y Éric Hicks. Paris, Stock.
- PISAN, Christine de (1999): *Epistre Othea*. Edición de Gabriella Parussa. Ginebra, Droz.
- TIBAUT (1984): *Le roman de la poire*. Edición de Christiane Marchello-Nizia. Paris, Société des Anciens Textes Français.
- THOMAS (1960): *Les fragments du Roman de Tristan*. Edición de Bartina H. Wind. Ginebra, Droz.

- TILLIETTE, Jean-Yves (2008): “Le *Cantique des Cantiques* relu par l’*Ovide moralisé*: interprétations allégoriques du conte de Pyrame et Thisbé”, in R. E. Guglielmetti (ed.), *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo*. Florencia, Sismel, 553-564.
- VAN EMDEN, Wolfgang (1973): “L’histoire de Pyrame et Tisbé dans la mise en prose de l’*Ovide moralisé*: texte du manuscrit Paris, B.N.F., fr 137, avec variantes et commentaires”. *Romania*, 94: 373, 29-56.

La evolución de la materia epistolar en la obra literaria de Marguerite Duras: *Aurélia Steiner*, la destrucción de la misiva

Lourdes MONTERRUBIO IBÁÑEZ

Universidad Complutense de Madrid

loumonte@ucm.es

Resumen

La presencia de la materia epistolar en la obra literaria de Marguerite Duras evoluciona desde su definición canónica como medio de comunicación a su progresiva problematización. En *Aurélia Steiner* (1979) la misiva se convierte en dispositivo de enunciación literaria para materializar su destrucción: el remitente epistolar se convierte en un *yo* vaciado de ipseidad que se dirige a un imposible destinatario. Tanto la llamada-invocación del ausente como la búsqueda identitaria fracasan. Tras esta experiencia límite, la materia epistolar renace en el espacio autobiográfico para generar su hibridación: con el diálogo en estilo directo en *L'Homme atlantique* y con el relato en *Yann Andréa Steiner*.

Palabras clave: Escritura epistolar. *Nouveau Roman*. Subjetividad. Ausencia. Deconstrucción narrativa.

Abstract

The presence of the epistolary material in Marguerite Duras's literary work evolves from its canonical definition as a means of communication to its progressive problematization. In *Aurélia Steiner* (1979) the letter becomes the enunciation device of the narrative to materialize its destruction: the epistolary sender becomes an *I* emptied of ipseity who writes to an impossible addressee. Both the call-invocation of the absent and the identity search fail. After this literary limit-experience, the epistolary material revives in the autobiographical space to generate its hybridization: with direct dialogue style in *L'Homme atlantique* and with narrative in *Yann Andréa Steiner*.

Key words: Epistolary writing. New Novel. Subjectivity. Absence. Narrative deconstruction.

Résumé

La présence de la matière épistolaire dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras évolue depuis sa définition canonique comme moyen de communication jusqu'à sa progressive problématisation. Dans *Aurélia Steiner* (1979) la lettre devient un dispositif d'énoncia-

* Artículo recibido el 24/05/2018, evaluado el 19/10/2018, aceptado el 5/11/2018.

tion littéraire pour matérialiser sa destruction: l'envoyeur devient un *je* vidé d'ipseité qui s'adresse à un destinataire impossible. L'appel-invocation de l'absent et la recherche d'identité échouent tous les deux. Après cette expérience limite, la matière épistolaire est renée dans l'espace autobiographique pour générer son hybridation: avec le dialogue en style direct dans *L'Homme atlantique* et avec le récit dans *Yann Andréa Steiner*.

Mots clé : Écriture épistolaire. Nouveau Roman. Subjectivité. Absence. Déconstruction narrative.

0. Introducción

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 a lo largo de la obra de Robert Pinget (Monterrubio, 2018b), *La Dernière Bande* (1958) de Samuel Beckett (Monterrubio, 2017), *Histoire* (1967) de Claude Simon o el díptico *Correspondance* y *Réflexions* (1968) de Louis Palomb (Monterrubio, 2018a), entre otras. Así, como ya hemos señalado, “la carta se genera entonces como la negación de sus características comunicativas y de sus posibilidades de auto-objetivación” (Monterrubio, 2015: 583).

La obra literaria de Marguerite Duras, continuamente atravesada por la presencia de la misiva, es una materialización clave de esta evolución de la materia epistolar en el período señalado. Si Christine Planté (2000) estudia algunas de estas presencias epistolares, el presente artículo pretende realizar el análisis de la evolución y transformación de la materia epistolar en la obra literaria de Marguerite Duras. Como la propia escritura, la presencia epistolar va evolucionando desde sus usos canónicos a la destrucción que de los mismos supone la escritura epistolar de *Aurélia Steiner* (1979), como analizaremos en detalle. Presentamos a continuación el conjunto de textos durasianos con presencia de la materia epistolar:

- *Les Impudents* (1943)
- *La Vie tranquille* (1944)
- *Un barrage contre le Pacifique* (1950)
- *Le Marin de Gibraltar* (1952)
- *Madame Dodin* (1954)
- *L'Amante anglaise* (1967)

- *Détruire, dit-elle* (1969)
- *L'Amour* (1971)
- *L'Eden Cinéma* (1977)
- *Aurélia Steiner* (1979)
- *L'Homme atlantique* (1982)
- *Savannah Bay* (1982)
- *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986)
- *Emily L.* (1987)
- *L'Amant de la Chine du Nord* (1991)
- *Yann Andréa Steiner* (1992)

2. Evolución de la materia epistolar en la obra literaria de Duras

El primer hecho que es preciso destacar es la presencia del objeto epistolar en las cuatro primeras novelas de la autora. En todas ellas la escritura epistolar está perfectamente enmarcada dentro de su caracterización discursiva canónica, cumpliendo la función comunicativa que la motiva.

En *Les Impudents* (1943), Mme Taneran escribe una carta a Georges Durieux para informarle de su decisión de permitir que su hija Maud viva con él. La misiva completa aparece en el último capítulo del texto literario (Duras, 1992a: 242-245), lo que reafirma su entidad como objeto narrativo que permite conocer la enunciación directa de Mme Taneran y, por tanto, su punto de vista respecto al relato que está por concluir:

Son véritable intérêt est ailleurs – faire entendre la voix de la mère, en livrant un nouveau point de vue sur le conflit, et un visage différent de celle qui était surtout apparue jusque-là enfermée dans une injuste préférence pour son fils [...] Plus qu'elle n'aura servi à une véritable résolution narrative, la lettre aura donc permis de suspendre la figure maternelle dans une hésitation, instaurée par l'écart entre discours du personnage et récit, et de la figer dans une indécidable ambivalence (Planté, 2000: 137).

En *La Vie tranquille* (1944) la misiva aparece de forma explícita, nuevamente, respetando su caracterización discursiva y su función informativa. Una carta que Tiène envía a Françou, durante la estancia de esta en la playa de T..., y que se muestra al lector cuando la lee (Duras, 1981: 163-165). El relato en primera persona de Françou da paso así a la enunciación epistolar de su amante, que la informa de manera pormenorizada sobre el estado actual de la granja y los últimos acontecimientos familiares. De nuevo, la carta cumple su función comunicativa, además de dar a conocer el punto de vista del personaje de Tiène y su manera de expresarse.

Un barrage contre le Pacifique (1950) relata una escritura epistolar constante y dilatada en el tiempo, la de la madre al agente catastral. Un ejercicio epistolar del que solo se nos muestra su última materialización, la última misiva que escribe la madre antes de su muerte y que, nuevamente, se inscribe íntegramente en el relato, para convertirse en un capítulo completo de la novela. Aunque la carta mantiene en este caso su naturaleza discursiva y su función comunicativa, por primera vez esta no llega a manos del destinatario. Y sin embargo, alcanza su máximo valor al convertirse en legado vital de la madre hacia los hijos:

[...] une fois qu'il l'avait lue, il avait décidé de la garder toujours. Lorsqu'il la lisait il se sentait devenir comme il aimait être, capable de tuer les agents de Kam s'il les avait rencontrés. C'était comme ça qu'il désirait rester toute sa vie, quoi qu'il lui arrive, même s'il devenait très riche. Cette lettre lui serait bien plus utile qu'elle ne le serait jamais entre les mains des agents de Kam (Duras, 1958: 245-246).

Joseph confía la misiva a Suzanne antes de su partida, momento en el que esta se da a conocer al lector (Duras, 1958: 248). Se trata, sin duda, de la carta con mayor valor literario de la obra de Duras hasta llegar a *Aurélia Steiner*, en una evolución que irá desde la máxima capacidad significativa de la carta en esta misiva de la madre, a la destrucción de la misma y de su posibilidad de significación en aquellas cartas que serán objeto de nuestro análisis textual. Una segunda carta aparece en esta ficción literaria, en este caso elidida, de la que solo conocemos su contenido de forma indirecta a través del narrador. Una misiva de Joseph que exaspera a la madre por sus errores ortográficos, y que implica otra forma de reafirmación personal, en este caso en relación con su profesión como profesora. La carta, por tanto, de manera indirecta, vehicula la reivindicación de la identidad personal, en total oposición a lo que ocurrirá en *Aurélia Steiner*.

En *Le Marin de Gibraltar* (1952) la misiva es el medio de comunicación que permite a Anna recibir los avisos de las posibles ubicaciones de su antiguo amante. La búsqueda-espera de su vagabundo marítimo se rige por la llegada de los mensajes que sitúan al *marin de Gibraltar* en un lugar concreto de la geografía mundial y que impongan un nuevo destino a su viaje. La carta, en esta ocasión, sirve para transmitir falsas informaciones y crear identidades ilusorias del marinero. Por primera vez en la obra de Duras, la misiva vehicula la mentira. Embarcado ya en esta aventura, Jean intenta escribir una postal a Jacqueline, la pareja que ha abandonado hace una semana para seguir a Anna, desde una escala en Tánger. Por primera vez se narra la imposibilidad del acto epistolar, su incapacidad para comunicarse con el otro a través de la palabra escrita a él dirigida, sin que esta no sea una mentira, una ilusión: “En l'écrivant je vis mes mains [...] Je cherchais ce que j'aurais bien pu écrire à Jacqueline. Mais je ne trouvais pas. Mes mains étaient sales. J'écrivis : je pense à toi. Puis, je dé-

chirai la carte” (Duras, 1977c: 327-328). Al final del relato, ya en Dahomey, el narrador incluye dos cartas escritas por el supuesto *marin de Gibraltar*, ahora conocido por Gégé, desde Léopoldville. Cartas destruidas por Louis, quien las reproduce de memoria, lo que ya hace dudar de la veracidad de su contenido:

Cher Béhanzin, me disait-il plaisamment, Gégé est à Léopoldville. Il s’y occupe le mieux qu’il peut. C’est grand, la ville, c’est une des merveilles de la merde coloniale. Faut avoir tué père et mère pour y vivre. Il y a quand même retrouvé des amis. Il joue aux cartes. Enterrez ses mausers. A bientôt, votre Gégé (Duras, 1977c: 360).

Reincidiendo en el espacio epistolar como territorio de la mentira y la ocultación, el supuesto marino escribe sobre sí mismo en tercera persona y da rienda suelta al sarcasmo. Preguntado sobre si su identidad es la del *marin de Gibraltar*, asesino de Nelson, e informado de la intención de Anna de encontrarlo, Gégé responde nuevamente:

Si Gégé était l’assassin de Nelson Nelson, il ne le dirait évidemment pas, surtout par écrit. Il faut être fou ou imbécile pour croire qu’il pourrait le dire. Quant à la nommée Anna vous pouvez toujours l’adresser à Gégé. On verra ce qu’on peut faire pour elle. Qu’elle demande Gégé à Léo, dans le premier bistro de la rive gauche du Congo (Duras, 1977c: 361).

Una vez más, la carta es vehículo de la expresión impostada, de la ocultación de la personalidad del emisor. Así, el espacio epistolar se va deslizando hacia su incapacidad como medio de transmisión de información veraz, de emoción sincera. Este desplazamiento, que hasta el momento solo se produce en el contenido, terminará alcanzando también a la forma epistolar.

En *Madame Dodin* (1954) la narradora-personaje describe la cotidianidad de Mme Dodin, la conserje del inmueble en el que vive. Un día a día perturbado por la tarea de sacar la basura de los vecinos, que no muestran por la empleada la consideración esperada. Por este motivo, la narradora-personaje escribe dos cartas dirigidas al conjunto de los vecinos acerca de esta situación. Dos misivas que muestran dos perspectivas diferentes para abordar el problema y para apelar al vecindario. Sin embargo, ninguna de las cartas será entregada. Explica Planté (2000: 141) el uso de la carta en esta obra en relación a la temática de la militancia y compromiso de los intelectuales:

[...] la réflexion sur la lettre à faire, sur fond historique de malentendu entre intellectuels de bonne volonté, compagnons de route et classe ouvrière, invite à lire dans cette allégorie cocasse de la condition humaine aussi une fable de la littérature, vue comme l’écriture *quand même* des lettres impossibles à écrire, des lettres qu’on ne peut adresser à leur véritable destinataire...

Las misivas, por tanto, no conocen el *ici* de la realidad-relato, sino el *ailleurs* de la literatura-relato. De nuevo, la comunicación epistolar no se produce, la efectividad del dispositivo se cuestiona, en este caso, focalizada en la capacidad de autocrítica y reflexión del destinatario.

La novela *L'Amante anglaise* (1967) –que será a su vez adaptada a la escena en *Le Théâtre de l'amante anglaise* (1991)– retoma la narración de la obra teatral *Les Viaducs de la Seine et Oise* (1959) para generar ahora una entrevista a sus protagonistas donde la homicida Claire Lannes admite su crimen, frente al que se muestra emocionalmente ajena. Tanto ella como su esposo, Pierre Lannes, son interrogados acerca de la actividad epistolar de la ahora convicta. El marido relata las cartas que Claire escribía a los periódicos, mientras afirma la incapacidad de esta para escribir y enviar misivas a un destinatario conocido:

– Non, je ne crois pas. Non, même au début, je ne crois pas. Imaginer qu'elle pouvait écrire à quelqu'un donner des nouvelles – en demander –, c'est impossible quand on la connaît. Aussi impossible que de l'imaginer en train de lire un livre. Tandis qu'aux journaux elle pouvait écrire tout ce qui lui passait par la tête (Duras, 1986a: 93).

Es decir, Claire sería incapaz de mantener una comunicación epistolar, incapaz de contarse y leer al otro. Una limitación que confirmará posteriormente ella misma, al plantearse la posibilidad de escribir al agente de Cahors:

Écrire des lettres sur lui, j'aurais pu, mais à qui ?
 – A lui ?
 – Non, il n'aurait pas compris.
 Non, il aurait fallu les envoyer à n'importe qui. Mais n'importe qui ce n'est pas facile à trouver.
 C'est pourtant ça qu'il aurait fallu faire : les envoyer à quelqu'un qui n'aurait connu ni lui ni moi pour que ce soit tout à fait compris (Duras, 1986a: 159-160).

La experiencia vital no puede ser entendida por las personas con la que se comparte. Solo el punto de vista exterior puede dar sentido a lo acontecido. Así, la pasión amorosa no puede ser compartida con el amante y la misiva no puede transmitirla. Nuevamente, y según la protagonista, la carta es un dispositivo fallido. Como podemos observar, se produce ya una clara evolución del objeto epistolar en la obra de Duras. Si al comienzo este se definía como medio de comunicación factible y utilizado con éxito, vemos que en las últimas obras abordadas la misiva comienza a complejizarse: como espacio de la ocultación y la mentira por parte del remitente; como imposibilidad comunicativa del mismo; o como imposibilidad de comprensión por parte del destinatario.

En *Détruire, dit-elle* (1969) la evolución-erosión del dispositivo epistolar al-

canza también a su forma discursiva. Del mismo modo que se habla de la escritura literaria y la imposibilidad de la misma, la carta forma parte igualmente de la fragmentación de la obra. La misiva escrita por Max Thor presenta la imposibilidad del objeto epistolar como tal. Sin destinatario, abandonado sin ser enviado ni entregado y portador de un mensaje confuso:

- C'est ça, oui... Une lettre ?
 - Peut-être. Mais à qui ? à qui ? Dans le silence de la nuit ici, dans cet hôtel vide, à qui s'adresser, n'est-ce pas ? [...]
 - Vous l'avez sur vous ? demande Stein. Oui.
- Il prend dans sa poche l'enveloppe blanche et la tend à Stein. Stein l'ouvre, déplie, se tait, lit.
- « Madame, lit Stein. Madame, il y a dix jours que je vous regarde. Il y a en vous quelque chose qui me fascine et qui me bouleverse dont je n'arrive pas, dont je n'arrive pas, à connaître la nature ».
- Stein s'arrête et reprend.
- « Madame, je voudrais vous connaître sans rien en attendre pour moi ».
- Stein remet la feuille dans l'enveloppe et la pose sur la table (Duras, 1969: 25-26).

Una carta sin destinatario que abandonan sobre una mesa y que expresa una fascinación y deseo hacia un otro al que no parece posible identificar en la realidad. Una carta que si el lector podría creer dirigida a Élisabeth, Stein insinúa a Alissa como destinataria (Duras, 1969: 28-29). Con la llegada de Alissa, esposa de Max Thor, la carta resurge, en ese mismo territorio de su indefinición:

- Tu cherches à comprendre, dit-elle, toi aussi.
- Oui. Il y aurait une lettre peut-être ?
- Oui, une lettre, peut-être.
- « Il y a dix jours que je vous regarde », dit Max Thor.
- Oui. Sans adresse, jetée. Je la trouverais, moi (Duras, 1969: 44).

Alissa da una nueva interpretación a la falta de destinatario, para cifrar el mensaje no como abandonado, sino como “tirado”, lo que aumenta la negación del objeto epistolar. Una segunda misiva aparece en la conversación que Alissa y Stein sostienen sobre Max Thor:

- Elle prend la lettre d'un geste lent, ouvre l'enveloppe.
 - Stein, regarde avec moi.
- Côte à côte, presque confondus, ils lisent :
- « Alissa sait, lit Stein. Mais que sait-elle ? »
- Alissa remet la lettre dans l'enveloppe et déchire le tout dans un très grand calme.

– Je l'ai écrite pour toi, dit Stein, quand je ne savais pas que tu avais tout deviné (Duras, 1969: 51-52).

Stein afirma haber escrito esa misiva dirigida a Alissa y esta le hace leerla para después destruirla. En ella, la destinataria no es referida con el *tu/vous* sino con la tercera persona, y enuncia una pregunta tan genérica que resulta complejo atribuirle significado.

Dos cartas, por tanto, cuyos destinatarios son cuestionados por las mismas, cuyos mensajes resultan confusos, y que son abandonadas o destruidas. Finalmente, una tercera carta surge en una conversación entre Alissa y Élisabeth. La misiva recibida por esta última y escrita por el doctor que la atendió durante su embarazo provocó el intento de suicidio de su marido (Duras, 1969: 97). El elemento epistolar sí alcanza su objetivo en este caso, como materialización de un deseo amoroso que llevó a la destrucción en el pasado. La misiva, en el presente, como elemento frustrado, es metáfora de la inviabilidad de ese deseo. Es en esta obra donde encontramos ya los temas en los que Duras profundizará en *Aurélia Steiner* gracias al dispositivo epistolar.

En *L'Amour* (1971) la escritura epistolar del protagonista a su esposa se convierte en ímprobo esfuerzo de comunicación. En su primera tentativa, tras anotar lugar y fecha, este solo logra escribir una frase: “Ne venez plus ce n'est plus la peine” (Duras, 1971: 22). En la segunda, se completa un texto que necesita de continuas pausas:

« Ne venez plus, ne venez pas, dites aux enfants n'importe quoi ».

La main s'arrête, reprend :

« Si vous n'arrivez pas à leur expliquer, laissez-les inventer ».

Il pose la plume, la reprend encore :

« Ne regrettez rien, rien, faites taire toute douleur, ne comprenez rien, dites-vous que vous serez alors au plus près de » – la main se lève, reprend, écrit : « l'intelligence ».

Le voyageur éloigne la lettre de lui.

Il sort de sa chambre (Duras, 1971: 42-43).

Se configura así una carta de despedida de quien quiere cometer un suicidio. Esta permanece sobre la mesa, donde volverá a dejarla la esposa, que visita al protagonista en su habitación. Sin embargo, la narración no nos informa de su lectura. Esta omisión, de gran poder simbólico, deja suspendida la comunicación epistolar.

En *L'Eden Cinéma* (1977), reescritura teatral de *Un barrage contre le Pacifique*, la última carta de la madre no será enviada al agente catastral y tampoco entregada al hijo con ese propósito, sino que será descubierta junto a su cuerpo sin vida. Esta modificación acentúa la idea de su interpretación como testimonio vital del personaje, que lee la misiva sobre la escena en ausencia de los hijos:

Dans le silence, la mère se dresse et commence à lire la lettre (ou à la réciter). Le caporal écoute.

La mère écoute aussi sa propre lettre. Suzanne n'est pas visible pendant la lecture, ni Joseph (Duras, 1977b: 18).

En este punto de la cronología durasiana aparece el texto literario *Aurélia Steiner* objeto de nuestro análisis textual y obra cumbre de la utilización del elemento epistolar por parte de la autora. Más tarde, *L'Homme atlantique* (1982), transcripción del texto filmico homónimo, traslada la instrumentalización epistolar al ámbito de la autobiografía, como tendremos oportunidad de analizar.

En *Savannah Bay* (1982) el personaje de la *jeune fille* describe las acciones que realiza el protagonista en el café:

JEUNE FEMME. – [...] L'homme qui était dans le café était assis le long de la vitre qui donnait sur la pièce d'eau. Il a sorti une lettre de sa poche. Il l'a lue. Et puis il l'a relue, il a relu cette lettre. Et moi je regardais. (*Temps*). Et puis il a remis cette lettre dans sa poche. Et moi, je regardais toujours. Et puis il l'a sortie de nouveau de sa poche et puis il l'a relue encore. Et moi j'ai vu : il pleurait. (*Temps*). Après l'avoir relue, il l'a remise dans sa poche sans la plier en la froissant. (*Temps*). Je regardais toujours. Il ne l'a plus relue. Il est resté là, comme mort, face au crépuscule (Duras, 1983: 75).

Por primera vez en la obra de Duras la carta es releída de forma obsesiva y dolorosa, como objeto-prueba del sufrimiento amoroso. En este caso, la esposa se suicida y el contenido de la carta que suponemos suya permanece desconocido, lo que posibilita la fabulación acerca del mismo; acaso una nota de despedida antes del suicido.

En *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), tras el relato que la protagonista le hace al amante sobre su otra relación, este le pregunta sobre una posible correspondencia:

– Vous avez quand même attendu une lettre où il aurait dit qu'il revenait ?
– Oui. Je ne connaissais ni son nom ni son adresse, mais lui connaissait le nom de l'hôtel où nous étions. J'ai prévenu l'hôtel pour le cas d'une lettre avec ce nom sur l'enveloppe. Je n'ai rien eu (Duras, 1986c: 95).

La carta, por tanto, se sigue erigiendo como objeto de la pasión amorosa, siempre sufriente y desdichada. Tanto su presencia como su ausencia son igualmente motivo de padecimiento.

En *Emily L.* (1987) de nuevo un texto epistolar completo irrumpe en la narración. Se trata de la misiva que la protagonista le escribe al guardián de la Isla de Wright, y que le confía a su notario, para que la intente hacer llegar a su destinatario. Texto amoroso que así concluye:

Pour aimer, voici que tous les mots me reviennent tout à coup... pour garder en soi la place d'une attente, on ne sait jamais, de l'attente d'un amour, d'un amour sans encore personne peut-être, mais de cela et seulement de cela, de l'amour. Je voulais vous dire que vous étiez cette attente. Vous êtes devenu à vous seul la face extérieure de ma vie, celle que je ne vois jamais, et vous resterez ainsi dans l'état de cet inconnu de moi que vous êtes devenu, cela jusqu'à ma mort. Ne me répondez jamais. Ne gardez aucun espoir de me voir, je vous en prie. Emily L. (Duras, 1987a: 135-136).

La carta es enviada a todas las embajadas de Gran Bretaña en el continente americano, pero siempre es devuelta. La misiva nunca llegará al guardián y el notario tampoco la quemará, como le había indicado Emily L., en caso de no encontrar a su destinatario. Este texto epistolar, quizá por primera vez, logra enunciar la concepción amorosa durasiana: un espacio personal y solitario, el de una espera atemporal a la que, circunstancial y provisionalmente, le concedemos un rostro. La digresión amorosa se convierte en invocación, como ocurre en *Aurélia Steiner*.

Finalmente, en *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) aparecen dos misivas sin relevancia para la narración: en la primera el padre del amante se dirige a su esposa, pero se la entrega al hijo para que este la lea; en la segunda el padre se dirige al hijo y este se la traduce a la niña.

Tras este recorrido por la presencia epistolar en la obra de Marguerite Duras, podemos concluir que la inserción del elemento epistolar responde siempre –a excepción de *Aurélia Steiner*, *L'Homme atlantique* y *Yann Andréa Steiner*– al modelo de inserción de la misiva como elemento narrativo en el interior del relato; unas veces para presentar el contenido de las mismas en el texto, otras para solamente referirlo sin mostrarlo. Siempre dentro de este modelo de inserción, la misiva va evolucionando desde su inequívoca realización como medio de comunicación a su cuestionamiento y complejización.

Con *Aurélia Steiner* la conflictividad de la práctica epistolar llegará a su límite, al de su destrucción, mediante la generación del texto literario como epistolar. Así, por primera y única vez en el obra de Duras, la carta se convierte en el marco enunciativo de *Aurélia Steiner* para así deconstruirlo, descomponerlo, destruirlo. Tras esta experiencia epistolar, *L'Homme atlantique* hidrizará el diálogo en estilo directo –el rodaje de un film– con el diferido epistolar –la ruptura amorosa– en el espacio autobiográfico del verano de 1981. Por su parte, *Yann Andréa Steiner* (1992), ya en la conclusión de la producción durasiana, hibrida la misma escritura epistolar autobiográfica con la narración literaria, confirmando la importancia de aquella en el imaginario de la autora, como analizaremos más tarde.

3. Aurélia Steiner

Asumimos la siguiente cita de Youssef Ishaghpour como definición y punto de partida de la actividad creativa literaria de Duras en la obra analizada:

L'écriture moderne trace un espace de mort, de solitude, de refus de la parole, de méfiance à l'égard de la fable, avec une volonté harassante et laborieuse de sortir du sens, d'accéder au rien. Or Duras semble avoir accédé à ce rien, cet effacement, cet oubli ; elle en part, et n'a pas besoin d'y aller. C'est donc un autre monde qui s'ouvre devant elle : la modernité cherche la destruction de la forme, Duras donne forme à l'absence (1986: 273).

Una ausencia de la que Dominique Noguez (2001: 30-31) señala su importancia ontológica: “Le mot *absence* n’y redouble pas exactement les mots *départ* ou *disparu* : il diffère d’eux en poids ontologique, ne serait-ce que par quasi-redoublement qui marque comme une prise de conscience douloureuse”. Los conceptos aquí expuestos son rasgos definitorios de la comunicación epistolar. La soledad del remitente y la ausencia del destinatario se convierten, en esta obra de Duras, en los elementos de la escritura epistolar que la autora utiliza para destruir su definición canónica y hacer surgir de ella la forma de la ausencia. Es la herramienta, por tanto, que posibilita la destrucción de la *fábula-relato* en favor de la *fabulación de posibles*. En palabras de la propia Duras (1987b: 31-32): “Écrire ce n’est pas raconter des histoires. C’est le contraire de raconter des histoires. C’est raconter tout à la fois. C’est raconter une histoire et l’absence de cette histoire. C’est raconter une histoire qui en passe par son absence”.

Aurélia Steiner está compuesta por tres textos que suscriben el mismo título. La necesidad –caso contradictoria– de facilitar su diferenciación hace que la autora acceda a discriminarlos mediante el nombre de la ciudad en la que se encuentra cada una de las protagonistas (Duras, 1986b: 17). Su título, por tanto, ya define la obra como compuesta por tres *variaciones-desdoblamientos* de un mismo ejercicio escritural. Al tratarse de un nombre personal, el concepto de desdoblamiento se traslada no solo al relato sino a la supuesta *identidad* del personaje de Aurélia Steiner. De este modo, la obra problematiza, ya desde su título, el concepto de *ipseidad*, como muy acertadamente analiza Françoise Voisin-Atlani (1988). Frente al relato en tercera persona de la última variación, *Paris*, las dos primeras, *Melbourne* y *Vancouver*, se enuncian como textos epistolares. Marie-Laure Bardèche (2002: 115) analiza el uso y funciones de los distintos pronombres personales en relación con las entidades que referencian:

Distinguer ces entités devient dès lors difficile, et cette confusion contribue à modifier la perception que le lecteur se fait de rôles traditionnellement figés dans une relation oppositionnelle: narrateur/narrataire, destinataire/destinataire, sujet/objet. Cette tactique d’écriture met ainsi en question le sujet comme

individualité, comme personne grammaticale, comme personnage.

Si nos centramos en la naturaleza de la misiva, observamos que la primera regla de la instancia epistolar, la de un remitente unívoco, será aquí complejizada mediante esta locutora desdoblada, diluida, desprovista de mismidad:

Instanciation blanche, ce nom désigne strictement ce que *je* signifie, une « forme vide », marque de la subjectivité dans sa dimension universelle et singulière. Ici, celle qui écrit, *Je-Aurélia Steiner*, correspond strictement à cette dialectique. Celle qui écrit c'est l'instance de la lettre nécessaire à l'écriture (Voisin-Atlani, 1988: 102).

Es el vaciado de la instancia enunciativa de la carta, a partir de sus variaciones, en primer término, el que provoca la ruptura de la forma epistolar. A su vez, esta compleja escritura epistolar materializa la *subjectividad total* teorizada por Robbe-Grillet (1963: 117), permitiéndonos conocer una realidad fragmentaria, inaprensible, desconcertante e incoherente que el *Nouveau Roman* deseaba transmitir al lector en toda su complejidad. Se trata, por tanto, de la subjectividad 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).

El *je* vaciado se dirige a un *vous* desconocido, igualmente desdoblado y diluido: "Enfin, le vous gagne une valeur hésitante, entre singulier et pluriel, puisqu'il est présenté comme l'addition des différentes figures qu'il a pu représenter" (Bardèche, 2002: 117). El *vous* destinatario sufre constantes deslizamientos, como tendremos oportunidad de analizar, y llega a alcanzar al lector de la obra: "C'est ainsi que le lecteur, perdu dans la dérive identitaire d'un *je* à trois voix s'égaré dans la multiplicité référentielle des *vous*" (Voisin-Atlani, 1988: 104).

El vaciado identitario de la remitente epistolar, junto al anonimato y polisemia del destinatario, hacen que las coordenadas espacio-temporales de escritura y de lectura se fundan en un *eterno presente*, en una atemporalidad que, entonces, posibilita transformar la escritura-lectura epistolar en infinita *fabulación*:

Ces lettres adressées à quelqu'un comme à personne ou à tout le monde, c'est l'écrit de *Aurélia Steiner*, un signifiant à la recherche d'un sujet, l'histoire d'une écriture où tous les temps se superposent : une façon de nier le temps ou de construire l'éternel présent d'une énonciation suspendue ? Si la lettre ordinaire se doit d'être datée afin d'explicitier le temps de l'écriture, ici, aucun repère ne permet le moindre ajustement temporel. Seul est présent le rythme de la journée ou du soir et un aujourd'hui que l'écriture suit, dans sa mobilité énonciative (Voisin-Atlani, 1988: 105).

Esta concepción de la temporalidad, de nuevo, coincide con las prácticas del *Nouveau Roman*: “... 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).

Es así como Duras da forma a la ausencia, como indicaba Ishaghpour: mediante la destrucción del dispositivo epistolar como espacio de comunicación de dos identidades para dar forma a la ausencia identitaria. Texto epistolar el de *Aurélia Steiner* que no podemos definir como monódico, ya que no es un mismo remitente el autor de las tres misivas. Además, la posible respuesta no es que no se produzca o se omita, sino que no es posible, ya que el *vous* desconocido queda configurado como un espacio de ensoñación identitaria del otro, de la alteridad, igualmente vaciado de ipseidad. La conclusión de Voisin-Atlani sobre el sistema epistolar que propone Duras, en total concordancia con las prácticas escriturales del *Nouveau Roman*, nos servirá como punto de partida para el análisis de las singularidades de cada uno de los textos:

[...] ces fragments épistolaires bousculent, déstabilisent un « réel » de la langue construit par le linguiste et, dans le même temps, confirment l'abstraction linguistique et révèlent l'ineffable. Une construction épistolaire à l'image d'une oralité énonciative, mais en-deçà ou au-delà de toute référence (même fictive) : le lecteur assiste à la destruction de tout embrayage sur une situation définie par des paramètres univoques. Le Texte n'est plus la manifestation d'une situation unique et, par cela même, implique très singulièrement le lecteur dans une adresse qui ne lui est pas destinée, si ce n'est par la publication : ce ne sont pas des lettres privées (Voisin-Atlani, 1988: 107).

Identificación de las tres Aurélia al tiempo que desdoblamiento y disolución identitario de las mismas, cuyo único y magistral anclaje entre ellas se produce en las líneas finales de los tres textos, donde solo varía el nombre de la ciudad:

Je m'appelle Aurélia Steiner.
Je vis à / habite Melbourne / Vancouver / Paris où mes parents
sont professeurs.
J'ai dix-huit ans.
J'écris (Duras, 1986b: 135, 165-166, 199).

Su nombre, edad y profesión de los padres darían pie a un texto epistolar monódico, formado por tres misivas escritas por una misma persona. Basta la modificación de la ciudad para que todo el dispositivo epistolar se desintegre a favor de la figuración de la ausencia: “Elle se dilue, elle est partout. Comme tous les juifs” (Duras y Noguez, 1984: 182). Además, este anclaje final se centra en la escritura literaria / epistolar, tal y como apunta Loignon (2001: 254):

Il [le personnage] est redoublé par la figure de l'écrivain à la fin de chaque nouvelle. Cette figure de l'écrivain met en scène l'écriture elle-même en train de se faire, ce que souligne le présent ambigu de « j'écris », désignant l'activité générique « je suis écrivain », mais aussi l'activité plus ponctuelle : « suis en train d'écrire » [une lettre...].

Analizada la destrucción del dispositivo epistolar a fin de destruir la ipseidad y dar forma a la ausencia identitaria, estudiaremos a continuación las singularidades y aportaciones de cada uno de los textos a esta práctica creativa de la destrucción narrativa. Para ello, el texto epistolar se genera desde un espacio escritural que se define ya como la destrucción de los espacios canónicos de la poesía y la narración y cuya fusión es inherente a la obra de Duras, donde el *texto* desplaza a cualquier clasificación genérica o estética:

De ce point de vue, on peut se demander en effet s'il n'y a pas, à mi-chemin entre « Écriture romanesque » et « Écriture poétique », une spécificité de l'écriture durassienne jaillie de la rencontre du narratif et du poétique. La mise en jeu du mot entre le narratif et le poétique pourrait avoir en cela un impact décisif (Lala, 2002: 104).

Una filiación poética que Anaïs Frantz (2014) relaciona con las *correspondencias* baudelairianas y de la que también da cuenta la edición de los textos:

Leur disposition typographique, qui ménage de grands espaces de blancs, évoque celle de poèmes contemporains; et cette scansion visuelle de la page nous donne à voir une voix, dont elle transcrit le rythme si ce n'est le tempo, avec ses accents et ses pauses (Collot, 2002: 55-56).

Esta fusión de narración y poética surge de la escritura en parataxis característica de la autora: “Elle ne subordonne pas ; à peine si elle coordonne : elle juxtapose. Écrivain de la parataxe. Chaque proposition, brève – prolongeât-elle, pour le sens, une proposition précédente –, forme une phrase autonome, presque un microcosme” (Noguez, 2001: 21). La parataxis, al crear *microcosmos autónomos*, ejerce una función crucial en el presente texto: construir una densidad temporal en sintonía con el *eterno presente* ya definido por Voisin-Atlani. De la misma forma, la repetición de palabras provoca un efecto de dilatación temporal “comme pour le faire coïncider avec la durée supposée de ce qui est décrit – moment privilégié, prenant du coup l'éclat d'une épiphanie (au sens joycien), ou enlissement, stagnation” (Noguez, 2001: 23). Una repetición que acertadamente Noguez define como performativa (2001: 29) y que está asociada a la invocación y encarnación del ausente. Repetición nunca exacta, siempre con diferencias que implican una progresión. Una escritura que tiende a la abstracción:

Il peut atteindre au plus juste des sentiments, des gestes, des formes, des couleurs, au plus concret du concret, mais c'est en dominant une fondamentale tendance à l'abstraction. Il est tourné vers le sublime, c'est-à-dire l'au-delà de la rhétorique, mais n'y atteint qu'au prix d'un long commerce avec elle, d'un emploi très friand de l'oxymore, de l'hypallage, de la paronomase, du polyptote ou de la dérivation. Il peut même être dit précieux. Mais il est simple. Il a la préciosité de la simplicité (Noguez, 2001: 55).

Esta fusión entre prosa y poesía se genera de forma prioritaria a través de la oralidad durasiana: "... la force du dire et la pulsion du rythme. C'est parce qu'elle est oralité que son œuvre est poésie. Si l'oralité est le rythme dicté par le corps, antérieur au sens des mots, l'écriture recueille cette étrangeté" (Boblet-Viart, 2002: 221).

4. Aurélia Steiner – Melbourne: la carta como llamada-invocación

Con el propósito de analizar la misiva a partir de la definición del dispositivo epistolar, hemos dividido el texto a partir de las cuatro categorías esenciales de su escritura:

- *Je-Aurélia*. Donde registramos los pasajes en los que la autora de la carta se enuncia a sí misma, revelando sus propósitos y deseos. Asumiremos la identidad de Aurélia como autora del texto epistolar, siempre que recordemos que esta información solo es revelada al final de la misma.
- *Vous*. Donde detectamos los pasajes en los que el texto se dedica a la llamada-invocación del destinatario y a su cuestionamiento.
- Espacio-Tiempo de la escritura. Donde recogemos los pasajes en los que la misiva da cuenta del aquí y el ahora de la Aurélia que escribe.
- Narración-Fabulación. Donde identificamos los pasajes en los que se produce la narración, fuera de la situación de enunciación de Aurélia, y que se dedican, como veremos, a fabular pasados.

Si bien es cierto que diversos pasajes son susceptibles de ser ubicados en diferentes categorías, nuestra clasificación se rige por la presencia de los aspectos más significativos para el presente análisis. Presentamos a continuación la división del texto a partir de los criterios clasificatorios expuestos:

<i>Je-Aurélia</i>	<i>Vous</i>	Espacio-Tiempo de la escritura	Narración-Fabulación
I – p. 117 VI – p. 120 IX – p. 121 XIII – p. 124 XXII – pp. 134-135	II – p. 118 IV – p. 119 VIII – p. 120 X – p. 121 XV – pp. 126-128 XX – pp. 132-133	III – pp. 118-119 VII – p.120 XI – pp. 122-123 XIV – pp. 124-126 XVII – p. 130 XIX – pp. 130-131 XXI – p. 133	V – pp. 119-120 XXII – p. 123 XVI – pp. 128-129 XVIII – p. 130

4.1. *Je-Aurélia*

- I. El texto comienza con la enunciación de la intención epistolar, donde el deseo último no es la recepción de las cartas, sino que estas le sean destinadas al *vous*. Es decir, se configura ya la esencia de esta carta como llamada-invocación, y no como transmisión de información: “C’est ce que je désire. Que cela vous soit destiné” (p. 117).
- VI. Es la escritura epistolar, como invocación del *vous*, la que posibilita la presencia del ausente invocado, en el aquí y ahora de Aurélia a través del “je vois”. Así, la misiva se convierte en diégesis de una realidad y negación de la otra, la impuesta por la muerte:

Je vois vos yeux
Je vois que le ciel du fleuve est bleu [...]
Je vois que ce n’est pas vrai.
Que lorsque je vous écris personne n’est mort (p. 120).

El “je vois” posibilitaba entonces la presencia del ausente y materializa una nueva paradoja entre narración y poética:

Cette formule pointe un seuil du narratif au poétique, tout autant qu’elle suggère une porosité entre la vue et la voix. Les figures de la narration adoptent, dans les textes de Marguerite Duras, une position paradoxale : entre la voix et le voir, entre le voyant et le voyeur. C’est cette position paradoxale qui constituerait l’effraction du narratif par le poétique [...] La formule « Je vois » montrerait le moment de bascule du récit vers son déchirement, sa faille : du narrateur au personnage, du présent au passé, de la maîtrise au dérèglement (Loignon, 2002: 45-46).

Loignon (2002: 49) enuncia entonces lo que podríamos considerar la síntesis de la escritura epistolar de *Aurélia Steiner*, si identificamos poética con materia epistolar: “Un écriture poétique, dans l’œuvre durassienne, associerait une voix et une vision à une absence de savoir, à une incompréhension. La voix poétique énonce ce qu’on ne peut admettre”.

- IX, XIII. El verano, como cualquier otro elemento del aquí y el ahora que acompañe la escritura, solo existe a partir de la invocación del *vous*, nada es y nada se sabe fuera de esta llamada. Nada en el mundo puede ocupar su lugar. La realidad existe a partir de la invocación del destinatario: “Aucune d’entre elles ne me tiendra lieu de vous, de cette préférence que je vous porte. Aucune” (p. 124).
- XXII. Aurélia se cuestiona sobre la experiencia amorosa a pesar de la ausencia, y se responde con la necesidad de la espera, para lograr así que la presencia fantasmática se transforme en presencia corporal. Esta ensoñación de la presencia es posible gracias a la atemporalidad, *eterno presente*, propiciada por la ausencia de coordenada temporal, que permite abolir el abismo del tiempo entre Aurélia y el *vous*.

4.2. Vous

Como podemos observar, la invocación, la llamada al *vous*, es el elemento principal de la carta.

- II. Dónde se encuentra, cómo esperarlo, cómo anular la fragmentación temporal que los separa. Se evidencia así como el *décalage* espacial del dispositivo epistolar canónico se transforma aquí en *décalage* temporal. No les separa la distancia, sino el tiempo. Cómo reparar el momento pasado de la separación, y cómo reparar la ausencia presente. Les separa, por tanto, la muerte. ¿Cómo abolirla? Mediante la llamada, la invocación.
- IV. Se retoma la pregunta del *dónde*, que ahora podemos interpretar como el *lugar de muerte*. La muerte como extravío, de donde se espera el regreso a través de la invocación.
- X. Antes de volver a preguntarle cómo “unir” su amor, Aurélia reproduce unas palabras que habrían sido pronunciadas por el *vous*. Es el primer indicio de una existencia real pasada: “Vous disiez : Il n’en reste rien que ce chemin-là” (p. 121).
- XV. Es este pasaje el nudo del texto epistolar, donde se evidencia la llamada-invocación ante el ser amado, al que la separación ha impedido conocer: “Mais qui êtes-vous ? Qui ?” (p. 126). Así analizan Noguez y Duras (1984: 190-192) el concepto de llamada que define esta misiva:

M.D. C'est un appel à l'intérieur, un appel dans la mort. La voix appelle les morts, elle leur parle. N'oubliez pas aussi que les morts d'Auschwitz, les millions de juifs d'Auschwitz sont morts sans sépulture [...]

M.D. Sans sépulture aucune. C'est une disparition. Il n'y a pas où aller prier. Où appeler... On peut appeler sur les fleuves ou sur les routes. Sur les fleuves. Dans les capitales. Ces appels, c'est l'écriture [...]

D.N. C'est appeler vers l'indéfini aussi ?

M.D. C'est arrêter l'indéfini.

La llamada existencial se identifica con la escritura tal y como la entiende Marguerite Duras, posibilitada aquí por el dispositivo epistolar. Tras la pregunta sobre la identidad se suceden las que interrogan acerca del *cómo* de la muerte, de manera implícita. ¿La peste?, ¿la guerra?, ¿un campo de concentración? No es posible ningún conocimiento ante el dolor del acontecimiento. Solo la realidad del amor y el dolor de la ausencia se perciben:

Je n'ai connaissance seulement que de cet amour que j'ai
pour vous. Entier. Terrible.
Et que vous n'êtes pas là pour m'en délivrer.
Jamais. Jamais, je ne vous sépare de notre amour.
De votre histoire (pp. 127-128).

- XX. De nuevo aparecen palabras pronunciadas por el *vous*, en un pasado común, anterior a la separación, anterior a la muerte que Aurélia intenta abolir. Una muerte que se identifica con el olvido:

Vous avez oublié ?
Vous avez tout oublié ? [...]
Oui. Vous avez tout oublié (pp. 132-133).

Aurélia responde, únicamente en esta ocasión, a las preguntas que ella enuncia. Sí, sí ha olvidado, lo que significa que sí, sí ha muerto. Solo en este instante la realidad histórica se impone sobre la fabulación. Se impone la muerte como única prueba de realidad.

4.3. Espacio-Tiempo de la escritura

Aurélia utiliza la descripción del espacio y tiempo del momento de la escritura para generar una materialidad en la que posibilitar la presencia del *vous*.

- III, VII. Pasajes que se corresponden con las características de la carta canónica en el que el remitente da a conocer su situación de enunciación: un mediodía de verano, en una sala con vistas al jardín (p. 120). Esta descripción espacial se configura como otra de las herramientas poéticas de la escritura durasiana:

L'art poétique de Duras consiste précisément à mettre en forme la vastitude de l'espace, ou encore à en révéler, au sens photographique, l'architecture profonde, sans pour autant lui ôter son caractère indéfini, sa valeur d' « horizon », pour reprendre le terme de Michel Collot, qui motive la création poétique (Cousseau, 2002: 33).

- XI. Tras describir la llegada de la noche, Aurélia sitúa al *vous* por primera vez en ese decorado (en el pasaje VI veía sus ojos pero sin situarlo en la escena), donde la noche cae sobre ambos y le pregunta si todavía puede ver: “Elle se répand sur vous, sur moi, sur le fleuve. Est-ce que vous voyez encore ?” (pp. 122-123).

- XIV, XVII, XIX, XXI. Abolida la ausencia mediante la fabulación de este diálogo, el diálogo diferido del dispositivo epistolar se desliza aquí hacia el diálogo presente con una encarnación del *vous* que ahora podría escuchar, en el presente de la enunciación epistolar:

Écoutez, [...]

Vous l'entendez ?

Non ?

Vous n'entendez plus rien peut-être ?

Non ?

Écoutez encore. Essayez. Essayez encore (pp. 124-125).

De este modo, la invocación posibilita la encarnación que logra abolir la separación y la muerte. Y al conseguir convertir la ausencia en presencia, es el amor el que desaparece. Un amor-dolor que necesita de la ausencia para existir.

4.4. Narración-Fabulación

La instancia de la narración se transforma siempre en fabulación acerca de un posible conocimiento que se produciría a través de los otros, un *ils* fuera de la dinámica epistolar: “ils disent”, “on dit”, que hace estallar la posible narración unívoca en infinitas posibilidades de fabulación:

- V. Fabulaciones sobre el actual paradero o lugar de la muerte del *vous*.
- XII. La Historia como fabulación.
- XVI. La fabulación se desliza hacia la narración concreta de la Historia y de la separación de Aurélia del *vous*, antes de la muerte de este.
- XVIII. Tras la separación, sin embargo, la Historia desaparece y se retoma la fabulación del “on dit”. La separación y la muerte, como metáfora del Holocausto, implica la destrucción de la realidad. Desde ese instante, ningún conocimiento es posible. La separación y la muerte imponen la ausencia física al mismo tiempo que perpetúan la unión amorosa:

On dit que c'est dans ces crématoires, vous savez, vers

Cracovie, que votre corps aurait été séparé du mien...

comme si cela était possible...

On dit n'importe quoi... on ne sait rien... (p. 130).

Analizada la misiva, podemos concluir que esta primera variación de *Aurélia Steiner* convierte el dispositivo epistolar en una llamada-invocación al ser amado ausente, muerto. Así, el *décalage* espacial epistolar se convierte aquí en *décalage* temporal entre la presencia pasada y la ausencia presente. Un amor que solo puede recurrir a la espera hasta lograr abolir la ausencia-muerte. Será la llamada-invocación que vehicula el dispositivo epistolar la que logre la diégesis de una nueva realidad, donde el *eterno presente* generado permite la figuración-presencia del ausente. Esta presencia, a su vez,

destruirá el amor, ya que este amor-dolor solo es posible en la ausencia. La narración, la Historia, solo existe hasta el momento de la muerte. Desde ese instante, esta se transforma en fabulación, ya que, en esta realidad, el conocimiento ya no es posible. Una llamada al infinito, a la muerte, que Duras identifica con la escritura y que posibilita aquí el dispositivo epistolar.

5. Aurélia Steiner – Vancouver: la carta como búsqueda identitaria

Como indica Sylvie Loignon (2003: 93-94), esta segunda misiva está inspirada en la biografía de Samy Frey, cuya madre murió en un campo de concentración tras salvar a su hijo, y en el libro *La Nuit* (1956) de Elie Wiesel. Muy distinta a la misiva anterior, este texto epistolar identifica tanto a la autora de la carta como a sus destinatarios, sus dos progenitores, que ocupan de manera alterna la identidad del *vous*, como analizaremos a continuación. Además, la narración se densifica y se desarrolla en dos tiempos: el presente de los días de la escritura epistolar y el pasado del nacimiento de Aurélia y la muerte de sus padres. Si la primera misiva era utilizada para lograr el vaciado identitario e invocación del infinito a través de un *vous* desconocido, esta segunda se pone al servicio de la búsqueda identitaria de Aurélia, que se dirige a un *vous* que padece continuos deslizamientos referenciales: la invocación presente del padre; la identificación de este con el marino; la evocación pasada de la madre; y la identificación de esta con la propia Aurélia. Estos deslizamientos evidenciarán el irremediable fracaso de la búsqueda identitaria de esta segunda misiva, donde la enunciación reiterativa de su propio nombre, tanto por ella misma como por los demás personajes, no persigue otro objetivo que otorgarle identidad a través de la percepción y la mirada del otro sobre ella, como tendremos oportunidad de analizar. Tal y como hemos procedido con el primer texto epistolar, dividimos esta segunda misiva a partir de los dos tiempos en los que se desarrolla la misma, dentro de los cuales, a su vez, diferenciaremos la invocación presente del *vous* destinatario de su evocación del pasado:

Presente		Pasado	
Narración	Invocación <i>vous</i>	Narración	Evocación <i>vous</i>
I – pp. 139-142	II – pp. 142-143 – <i>père</i>	VIII – p. 147 – <i>mère</i>	X – pp. 148-149 – <i>mère</i>
III – p. 144	IV – p. 144 – <i>père/marin</i>	XII – pp. 151-152 –	XV – p. 155 – <i>enfant</i>
V – p. 144	VI – pp. 144-146 – <i>père</i>	<i>mère</i>	XVI – p. 156 – <i>mère</i>
VII – pp. 146-147	XIV – pp. 154-155 –	XX – p. 160 – <i>parents</i>	XVIII – pp- 157-159 –
IX – pp. 148	<i>père/marin</i>	XXII – p. 163 – <i>mère</i>	<i>père</i>
XI – pp. 149-151	XVIII – pp- 157-159 – <i>père</i>		
XIII – pp. 153-154	XX – p. 160 – <i>père</i>		
XVII – pp. 156-157			
XIX – pp. 159-160			
XXI – pp. 161-162			
XXIII – pp. 163-166			

Con esta clasificación de los pasajes del texto referidos al presente de la enunciación y al pasado de la narración podemos observar cómo la progresión textual desde el presente de la enunciación-narración, constante a lo largo del texto, se produce en dos direcciones. Primero, la invocación del *vous* dentro de ese presente, referenciado en el padre. Después, la narración del pasado, focalizado esta en la figura de la madre, tanto en la narración en tercera persona como en la evocación del *vous*. Así, mientras la figura materna es pasada, evocada en el recuerdo, la paterna es la que prefigura la ausencia presente, invocada e interpelada, identificada incluso con el marino-amante.

5.1. *Je-Aurélia*

Si analizamos las expresiones identitarias definitorias del *je*, encontramos la escritura y el amor al padre como los actos de su reafirmación, al mismo tiempo dificultados:

[...] je vous écris (p. 139).

[...] je me regarde, je me vois mal... / Je vous aime... /
Je ne vous connais pas (p. 140).

Je ne vois plus rien de moi... /
[...] je recommence à voir (p. 141).

Je me regarde (p. 142).

Je viens de le faire. J'ai cessé apparemment de vous écrire (p. 160).

Aparece de nuevo el “je vois” analizado en el primer texto, en esta ocasión imposibilitado al ser la propia identidad el sujeto y el objeto de la visión:

La formule « je vois » pose la tentative de « traduire en écrit », définition que l'auteur donne au verbe voir, le manque qui fonde son écriture. Il s'agit donc de rendre présent ce qui laisse sans voix : l'inceste, la mort. Il s'agit d'inscrire à travers la formule « je vois » le décalage entre ce qui est demeuré hors du temps, hors du visible, et ce qui ne cesse d'advenir (Loignon, 2002: 52).

Hija de una pareja exterminada en un campo de concentración, su filiación se reduce a su nombre, igual al de su madre, y al hecho de su supervivencia, frente a la muerte de sus progenitores. Al analizar la enunciación de su nombre, comprobamos que esta es reiterativa, y que además se desliza a la enunciación de los diferentes personajes, quienes, al pronunciarlo, al interpellarla, le otorgarían identidad. Enumeramos a continuación las diferentes formas en las que se produce esta enunciación:

- Pronunciando su propio nombre en la invocación al padre (pp. 142, 145).
- Convertido en rumor de la ciudad (p. 146).

- Referido a la identidad materna (pp. 147, 151, 152).
- Confundiendo la identidad materna con la propia, como si madre e hija intercambiaran sus identidades (p. 155).
- Enunciado por el padre en el pasado (pp. 158, 159).
- Escrito sobre papel por la propia Aurélia para que sea enunciado por el amante durante el acto sexual (pp. 161-162). Sin embargo, en su transcurso, el *je* de Aurélia si desliza al *elle*: “le corps d’Aurélia Steiner” (p. 162). El acto amoroso no reafirma la identidad, si bien al contrario, la suspende, la diluye, lo que provoca la toma de conciencia, de nuevo, de su carencia, que no la redime ni la escritura, ni la pasión amorosa, ni la invocación-evocación de sus progenitores: “J’ai dit que je n’appartenais à personne de défini. Que je n’étais pas libre de moi-même” (p. 165).

Finalmente, el nombre es nuevamente enunciado en la conclusión del texto para otorgar a Aurélia Steiner una entidad diferente, destruyendo así la identidad de la Aurélia de la escritura epistolar en pos de una creadora literaria que convierte a la anterior en ficción (pp. 165-166).

5.2. *Vous*

Analizada la instancia enunciativa del *je*, debemos ahora estudiar la instancia epistolar del *vous*, al que se dirige Aurélia desde la primera frase del texto: “Je suis dans cette chambre où chaque jour je vous écris” (p. 139). Observamos que su identidad permanece desconocida hasta el pasaje II, en el que se identifica con el padre: “Je m’appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant. Vous n’êtes pas informé de mon existence” (p. 142). Pasaje en el que también se produce la comparación del padre muerto en plena juventud con los marinos que conoce Aurélia (p. 143). Esta comparación se reitera en el pasaje IV: “Vous auriez pu être l’un d’eux sauf que vous m’auriez vue. Vous auriez remarqué ce corps laissé, livré, cette jouissance emportée loin de vous et de laquelle celle-ci ne veut pas revenir” (p. 144), y se transformará en identificación en el pasaje XIV: “Aujourd’hui vous êtes un marin à cheveux noirs” (p. 154).

La constante invocación del padre se convierte en el pasaje VI en diálogo fabulado en estilo directo, a través del uso del condicional que se desliza inmediatamente a la realidad a través del uso del presente:

Les yeux fermés, je vous aurais demandé : comment êtes-vous ? blond ? un homme du Nord, aux yeux bleus ? Vous auriez, mais à peine, tardé à me répondre : aux yeux bleus, oui, mais aux cheveux noirs. Noirs ? Oui.
J’aurais demandé : vous cherchez quelqu’un ? quelqu’un dont on vous aurait parlé ? Vous dites : c’est ça. Vous auriez repris : c’est ça, oui, quelqu’un que je n’ai aucun moyen de reconnaître, et que j’aime au-delà de mes forces (pp. 144-145).

De este modo, la invocación del padre a través del *vous* produce primero la fabulación del diálogo para a continuación lograr su encarnación:

Je demande : Aurélia Steiner ?
 Il ne répond pas. Il s'éloigne de moi.
 Il crie : comment savez-vous ?
 Je dis que j'ai entendu parler d'elle par des voyageurs en escale.
 Il demande. Il pleure.
 Je dis : oui, tous, étaient des hommes à cheveux noirs (p. 145).

La madre, que aparece por primera vez en la misiva como parte de la narración del pasado a fin de relatar su muerte, se apropia de la instancia del *vous*. Es decir, el *vous*-invocación presente referido al padre se desplaza a un *vous*-evocación pasada de la madre:

Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard, celui sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp [...]
 Autour de vous, dure et craquée de soleil, cette terre étrangère, cette lumière, cet été parfait, ce ciel de chaleur.
 Devant vous, le rectangle blanc dans lequel il meurt (pp. 148-149).

En el pasaje XXII, al retomar la narración de la muerte de sus progenitores, ambos pasan a ser enunciados en tercera persona, despojados de la identidad de destinatarios epistolares: “Ma mère, dix-huit ans, se meurt. Devant elle, au bout de sa corde, il l'appelle, il crie d'amour fou. Elle n'entend déjà plus” (p. 152). En la narración pasada, por tanto, los progenitores transitan del *vous* de su evocación al *elle/il* del relato en un constante vaivén que evidencia la acción de la muerte sobre la capacidad de evocación de Aurélia. La muerte se define entonces como obstáculo para la evocación de sus progenitores a través de un *vous* que se desplaza de uno a otro. El horror del genocidio expulsa a los destinatarios de la misiva como tales para transformarlos en mero relato. Una oscilación que materializa la lucha de Aurélia por mantener viva su memoria –ejercida a través del *vous*–, ya que el recuerdo de sus progenitores en el momento de su nacimiento es su única referencia identitaria. Así, padre y madre son, nuevamente, *relatados* al marino-amante desde la tercera persona: “Je lui ai parlé longtemps. Je lui ai raconté l'histoire. Je lui ai parlé de ces amants du rectangle blanc de la mort” (p. 156). A continuación, en el pasaje XVIII, se produce el deslizamiento del *vous* de la invocación presente al *vous* de la evocación pasada del padre:

Je suis rentrée dans ma chambre, j'ai rincé mon corps et mes cheveux à l'eau douce et puis j'ai attendu le jeune marin à cheveux noirs. C'est en l'attendant, lui, que je vous écris.
 C'est tremblante du désir de lui que je vous aime [...]

Vous êtes enfin mort, on vous a dépendu, vous êtes allongé, re-croquevillé sur vous-même dans une pose négligée, ensommeillée, d'entant.

Le rectangle blanc de la cour est vide excepté votre corps.

Les amants sont morts (pp. 157-158).

De nuevo, la conciencia de la muerte transforma el *vous* evocado en *il* relatado. Un deslizamiento que se vuelve a producir en el pasaje XX:

Je viens de le faire. J'ai cessé apparemment de vous écrire.

Ainsi, parfois, je vois la couleur liquide et bleue, des yeux vides déjà pris par la mort du jeune pendu de la cour de rassemblement. Je vois aussi la jeunesse.

Dix-huit ans, aussi. Et qu'il avait cependant atteint sa taille définitive (p. 160).

Finalmente, en el pasaje XXI se produce un último deslizamiento, ya citado, del *il* al *vous* para referirse al marino, pero en esta ocasión no se trata del *vous* destinatario epistolar sino de una producción en estilo directo del diálogo (pp. 161-162).

5.3. La descripción

La enunciación en presente de Aurélia, de nuevo, está totalmente vinculada a la descripción espacial que ya analizábamos en el texto anterior, donde la expresión poética anhela una *mise en relation* de los elementos percibidos por Aurélia (p. 139). Esta descripción, de orden cósmico, definida con precisión por Cousseau (2002: 36), dibuja los diferentes momentos del día en relación al elemento marino y sus transformaciones de color y forma (pp. 141, 147, 148): “La couleur est la voie par laquelle on atteint l'affect pur, par laquelle s'effectue la rencontre immédiate avec le monde sensible” (Cousseau, 2002: 39). Una sensibilidad que se desliza de la percepción a la emoción, identificando las transformaciones naturales con las emociones humanas: “J'écoutais les cris de la mer” (p. 151). Esta percepción de los elementos naturales y su expresión poética remiten a la crisis ontológica del sujeto, de nuevo en relación con las inquietudes creativas del *Nouveau Roman*:

La solidarité animée qui construit l'espace décrit apparaît toujours être l'écho, ou le contrepoint, du lien d'émotion qui relie le sujet au monde : lien d'émotion au sens fort du terme, c'est-à-dire chez Duras lien d'amour qui s'exprime dans la dualité douloureuse du désir d'atteindre l'Autre et de la conscience de l'irréparable séparation, renvoyant par ailleurs à cette autre dualité ontologique, désir d'être au monde, d'une présence immédiate au monde, et conscience d'un exil irréparable (Cousseau, 2002: 37).

Concluido el análisis, queda evidenciada la búsqueda identitaria que *Aurélia Steiner – Vancouver* lleva a cabo mediante su escritura epistolar. Una búsqueda que se

focaliza tanto en sus progenitores, ambos muertos tras su nacimiento, exterminados en un campo de concentración, como en su nombre, igual al de su madre y único elemento que la vincula a ellos. Ambos son identificados, de manera alterna, con el *vous* epistolar, pero sus funciones y simbologías como destinatarios epistolares son muy distintas. Mientras el vínculo materno se prolonga con la identidad del nombre, y su ausencia parece resuelta, la figura paterna, de la que ni tan siquiera se conoce el nombre, resulta nuevamente la ausencia protagónica y traumática de esa búsqueda. El vínculo con un padre desconocido se cifra en un amor vehiculado por el deseo sexual hacia otros hombres. Un deseo que, al materializarse, no afianza la identidad sino que muy al contrario la diluye. El fracaso de la búsqueda identitaria es también la imposibilidad de la escritura epistolar, donde la muerte dificulta tanto la invocación presente como la evocación pasada, donde el horror del genocidio impide la fijación de los interlocutores, que se ven desplazados una y otra vez al relato en tercera persona. El *vous*, múltiple y ausente, se desliza entre: la invocación presente de un padre muerto; su identificación con el amante; su evocación pasada; la evocación pasada de una madre con idéntico nombre; y su identificación con ella. En este caso, la carencia de ipseidad no se produce por el vaciado del *je*-enunciador epistolar, como ocurría en el texto anterior, sino por la imposibilidad de fijación de la identidad, que también se persigue mediante la constante enunciación del propio nombre, en la voz de todos y cada uno de los personajes aludidos: enunciación presente de la propia Aurélia al presentarse a su propio padre; enunciación pasada de ambos progenitores en su intento de salvarla del genocidio; y enunciación del amante durante el encuentro amoroso. La identidad se desvanece sin remedio, anulada definitivamente por la afirmación final del texto, donde se la reasigna a un personaje diferente, responsable de la ficción epistolar.

6. Aurélia Steiner – Paris: del *je* epistolar al *elle* del relato

Como avanzábamos al comienzo del análisis del texto, esta tercera variación de *Aurélia Steiner* abandona la instancia epistolar para convertir a Aurélia en una niña de siete años, protagonista de la narración en tercera persona. Su identidad se va desvelando a lo largo del relato, primero con sus iniciales, luego por su nombre, y más tarde con la identificación con el nombre materno. En una noche de viento, en el interior de una torre situada junto al bosque, una niña “se met à chanter un chant étranger dans une langue qu’elle ne comprend pas” (p. 170), mientras se mira en un espejo donde se reflejan los mismos cabellos negros y ojos azules que ya han aparecido en los textos anteriores. “Elle dit avoir toujours connu la chanson. Ne pas se souvenir l’avoir apprise” (p. 170). Esta canción, que más tarde se identificará como judía, se convierte en el elemento invocador de los progenitores y, por tanto, en el elemento que recoge las funciones de la enunciación epistolar de las obras anteriores. Sin embargo, en ausencia de la carta, la evocación de los padres no logra convertirse en pre-

sencia, y la historia de los progenitores de Aurélia se constituye como fábula mítica primero y relato infantil después, como tendremos oportunidad de constatar. El relato se inicia con la presencia de una dama que cuida de la pequeña, a la espera de la llegada de la policía alemana, que está dispuesta a quitarle la vida a la niña y a quitársela ella misma antes de ser detenidas. A la pequeña la acompaña además un gato, al que también le canta. El ruido de aviones estalla y hace presumir la llegada de los bombardeos; ruido de aviones y misiles antiaéreos que provocan el diálogo fragmentado y elíptico de ambos personajes, con el que resisten al horror de la guerra:

La dame demande:

– Qu'est-ce qu'on va devenir ?

– On va mourir, dit l'enfant, tu vas nous tuer (p. 177).

A partir de este instante, el personaje de la niña, aún de nombre desconocido, se prefigura como figura simbólica de la consciencia de la muerte. Ambas vuelven a cantar el canto judío. Como anunciábamos con anterioridad, el relato de los progenitores de la pequeña se ha convertido en cuento infantil:

Puis la dame laisse l'enfant chanter seule et pour la centième fois lui raconte.

– Sauf ce petit rectangle de coton blanc cousu à l'intérieur de ta robe, dit la dame, ce premier jour, nous ne savons rien ni toi ni moi. Sur le rectangle blanc il y avait les lettres A.S. et une date de naissance. Tu as sept ans (pp. 178-179).

La niña que protagoniza la narración, por tanto, responde a las iniciales A.S. y es entregada en manos de la dama tras su nacimiento. Unas siglas cosidas en un rectángulo blanco de algodón transforman el *rectangle blanc* del campo de concentración, símbolo de la muerte de los progenitores en los textos anteriores, en rectángulo blanco de vida y salvación. El sonido de la guerra continúa en el exterior mientras el gato intenta dar caza a una mosca. Se producen entonces las enunciaciones identitarias de la niña al tiempo que la mosca encuentra su muerte: “– Je suis juive, dit l'enfant. [...] – Juif, dit l'enfant” (p. 184). La reafirmación de la identidad no se cifra en la invocación a los padres que permitía la misiva sino en la enunciación de la protagonista. Se afirma judía primero para convertir después a la madre, que dice recordar, en protagonista de una fábula mítica: “– Ma mère elle était la reine des Juifs, dit l'enfant. Reine de Jérusalem et de la Samarie” (p. 185). Mientras, la identidad del padre continúa desconocida: “– Des fois je veux mourir. Dit l'enfant – elle ajoute – Mon père je ne sais pas qui c'était, probablement un voyageur, il venait de Syrie” (p. 186). Sea en forma de cuento infantil, sea en forma de fábula mítica, la historia de los progenitores de la pequeña permanece en un inalterable pasado, muy lejos de la presencia figurada que permitía el dispositivo epistolar. Prosigue el fragmentario diálogo entre la pequeña y su cuidadora sobre los lugares donde se estarían produciendo los ataques aéreos y las respuestas desde tierra, y la pequeña enuncia nuevamente su deseo

de muerte, para producirse después la llamada a la madre: “– Je veux mourir [...] – Maman, crie l’enfant” (p. 190). Esta llamada, que se produce en estilo directo dentro del relato, es la expresión más cercana a la potencia epistolar de la invocación en los textos anteriores. Con la caída de un avión en el bosque, junto a la torre en la que viven, ambos personajes se reúnen nuevamente y la pequeña canta, en el momento en el que la narración la identifica por primera vez como Aurélia Steiner: “Et elle chante le chant juif. Elle est assise par terre aux pieds de la dame. Et elle chante le chant juif et la dame commence doucement à s’endormir sous le chant d’Aurélia Steiner” (p. 192). Es por tanto el narrador, exterior al relato, el que le asigna identidad, lo que debilita el conflicto identitario del texto en comparación con las estructuras epistolares de los anteriores. Casi dormida, la dama narra la historia de los padres de Aurélia, desaparecidos en un tren, hace ya siete años (p. 193). Una historia que retoma su caracterización como cuento infantil que Aurélia conoce de memoria (pp. 194-195).

Más tarde Aurélia le pide a su cuidadora que le diga el nombre de la madre, para revelarnos así la identidad con el de la hija: “– Dis-moi son nom, crie Aurélia. – Steiner, dit la dame. Steiner Aurélia. C’est ce que la police criait” (p. 197). Ha transcurrido la noche, llega el día y Aurélia evoca ahora ella misma a la madre: “– Ma mère, dit Aurélia, elle s’appelait Aurélia Steiner [...] – Aurélia Steiner, dit Aurélia. Comme moi” (p. 198). Así concluye el relato, que cifra los orígenes de Aurélia en un pasado inamovible, que no cuestiona la identidad de la niña, que se reconoce judía e hija de Aurélia Steiner. El relato, por tanto, mitiga la falla identitaria expuesta a través de la carta en los textos anteriores para dar paso a la construcción de la misma por parte de una niña. Concluye el relato entonces, de forma muy significativa, con la aparición de un *je* enunciativo que, tras inscribirse como tal, retoma la frase inicial con el que ha comenzado el texto. Las rosas, ahora muertas, establecen el paso temporal entre el inicio del relato y este inicio de la misiva: “Toujours cette chambre où je vous écris. Aujourd’hui. Derrière les vitres, il y avait la forêt et le vent était arrivé. Les roses sont mortes dans cet autre pays du nord, rose par rose, emportées par l’hiver” (p. 199). Un *je* que se dirige a un *vous* y que establece así, en la página final del texto, la instancia epistolar: “J’ai encore pleuré. Parfois je crois voir votre main à travers ma main, celle qui ne m’a jamais touchée. Je la vois passer sur mon corps, si libre si seule, folle de connaissance et séparée de votre vouloir, de vous, de moi” (p. 199). De nuevo, el dispositivo epistolar permite la presencia del *vous* a través de su invocación. En este caso, la mano del destinatario que recorre el cuerpo de la remitente. Una enunciación que, por el paralelismo que presenta con el inicio del texto, podría ser atribuida a la propia niña, pasado el tiempo: “Il fait nuit. Maintenant je ne vois plus les mots tracés. Je ne vois plus rien que ma main immobile qui a cessé de vous écrire” (pp. 199-200). La escritura epistolar se detiene y la enunciación del nombre de Aurélia en tercera persona hace que el *je* epistolar se desplace entonces hacia un per-

sonaje exterior al relato, y que podría identificarse con la Aurélia escritora que cierra el texto (p. 200).

Podemos concluir entonces que esta tercera *Aurélia Steiner – Paris* no persigue dar forma a la carencia identitaria a través de una Aurélia enunciativa, como ocurría en los textos anteriores, sino que se dedica a relatar el presente de la Aurélia niña personaje, cuya identidad se construye a partir de la narración y fabulación de la historia de sus progenitores. Concluida esta, aparece al final del texto una escritura epistolar que, por los paralelismos con el inicio del relato de la Aurélia niña, podríamos adjudicarle a ella misma, tiempo después de lo ocurrido en el relato. Así, la Aurélia personaje se transformaría en la Aurélia narradora y enunciativa de la carta. Si la aparición de la escritura epistolar vehicula inmediatamente la presencia del *vous* ausente, al detenerse la misma Aurélia pasa de nuevo a la entidad de personaje infantil y el *je* epistolar se desliza entonces a la Aurélia escritora que se identifica en la conclusión del texto. La naturaleza no epistolar de este tercer relato lo aleja de la cuestión identitaria para centrarse en la cuita escritural. Si abordamos el texto de atrás hacia delante, observamos cómo un *yo escritural* se transforma en *yo epistolar* y en *yo narrador* responsable del relato literario.

7. Hibridación epistolar: *L’Homme atlantique* y *Yann Andréa Steiner*

L’Homme atlantique, transcripción del texto fílmico homónimo, traslada el trabajo epistolar realizado en *Aurélia Steiner* al espacio autobiográfico de Duras. El texto se construye mediante la hibridación de la recreación del diálogo en estilo directo –las indicaciones que la cineasta le da al Yann Andréa actor durante el rodaje del film– con el diálogo diferido epistolar –la escritura de Duras dirigida a Andréa en una materialización de su ruptura amorosa–. Así, el texto se divide en cuatro partes que alternan estos dos espacios:

- Recreación diálogo en estilo directo: segmentos 1 (pp. 7-16) y 3 (pp. 22-27).
- Diálogo diferido epistolar: segmentos 2 (pp. 22) y 4 (pp. 27-31).

El primer segmento se construye a partir de la forma verbal de futuro, con el que la autora dirige a su actor y pareja: “Vous ne regarderez pas”, “Vous oublierez”, “Vous regarderez”, “Vous essaierez”, “Vous penserez”, “Vous avancerez”, “Vous marcherez”, “Vous verrez”, “Vous tournerez”. Finalmente, y tras un inciso anterior (p. 8), este tiempo futuro se desplaza al presente: “Vous l’avez fait. Vous êtes le long de la mer” (p. 14). La salida de cuadro del actor Andréa genera una ausencia en la imagen que se convierte en ausencia amorosa que da paso a la escritura epistolar: “Vous êtes sorti du champ de la caméra. Vous êtes absent. Avec votre départ votre absence est survenue [...] Votre vie s’est éloignée [...] Vous n’êtes plus nulle part précisément” (p. 15).

El segundo segmento se traslada a una temporalidad pasada, que si bien se fija

con claridad en la primera frase, más tarde es problematizada, respondiendo a una escritura epistolar discontinua: “Hier soir, après votre départ définitif...” (p. 17), que también expone la fecha de la ruptura: “... le lundi quinze juin 1981, que vous étiez parti...” (p. 19). La actividad epistolar se identifica nuevamente con la escritura literaria: “... je vais commencer à écrire pour me guérir du mensonge d’un amour finissant” (p. 17), “Et puis j’ai commencé à écrire” (p. 18); y está dirigida a un destinatario definido: “C’est à votre incompréhension que je m’adresse toujours” (p. 18). Como ya ocurría en *Aurélia Steiner*, el devenir temporal de la situación de enunciación domina la escritura, al tiempo que es personificado: “Et puis le jour est revenu comme d’habitude, en larmes...” (p. 19). Es la ruptura y la ausencia de Andréa la que propicia la actividad fílmica: “Vous êtes resté dans l’état d’être parti. Et j’ai fait un film de votre absence” (pp. 21-22). Con esta frase concluye el segundo segmento y se otorga a la obra una estructura circular donde la actividad epistolar y la fílmica que propicia el diálogo no se pueden ordenar en una temporalidad causa-efecto, sino que generan nuevamente aquel *eterno presente* ya analizado.

El tercer segmento se inicia con un futuro próximo: “Vous allez repasser de nouveau devant la caméra” (p. 22), que se alterna con el presente: “Regardez la caméra” (p. 22), y donde la ausencia se convierte en reaparición: “... vous allez réapparaître dans l’image” (p. 23). Las indicaciones sobre cómo mirar a cámara y la significación de esa mirada: “... comme si vous aviez décidé de lui tenir tête, d’engager avec elle une lutte entre la vie et la mort” (pp. 25-26), implican la conclusión del film. El espacio fílmico se convierte entonces en la herramienta que posibilita la presencia-ausencia sobre la que gravitaba *Aurélia Steiner*: “Le film restera ainsi. Terminé. Vous êtes à la fois caché et présent” (p. 27).

Concluido el film y el diálogo, se retoma la escritura epistolar en el cuarto y último segmento. Si el segmento epistolar anterior concluía con la decisión de realizar el film, este se inicia tras la conclusión del mismo, agotado en la ruptura amorosa. Se produce entonces la identificación entre ambos finales y la reiteración de la estructura circular, de la indiscernibilidad temporal:

Le film restera ainsi, comme il est. Je n’ai plus d’images à lui donner. Je ne sais plus où nous sommes, dans quelle fin de quel amour, dans quel recommencement de quel autre amour, dans quelle histoire nous nous sommes égarés. C’est pour ce film seulement que je sais, je sais qu’aucune image, plus une seule image ne pourrait le prolonger” (pp. 27-28).

El devenir temporal de la llegada del verano da paso a la conclusión de la obra: “Je suis dans un amour entre vivre et mourir [...] C’est ainsi que vous vous tenez face à moi, dans la douceur, dans la provocation constante, innocente, impénétrable. Vous l’ignorez” (p. 31). Tras la destrucción de la misiva materializada en *Aurélia Steiner*, la materia epistolar renace aquí para generar ahora la hibridación en-

tre esta y el diálogo en estilo directo, revelando así las diferencias entre las dos formas de interpelación del *vous*, entre presente y pasado, entre presencia y ausencia, entre cine y literatura.

Yann Andréa Steiner, de nuevo un relato autobiográfico, en este caso en torno al encuentro e inicio de la relación de Duras con Yann Andréa en el verano de 1980, se genera mediante la enunciación epistolar dirigida a este en el presente de la enunciación de 1992. El destinatario de esta escritura epistolar da título así a la obra, estableciendo el parentesco entre Andréa y las *Aurélia Steiner* epistolares ya analizadas. El vínculo se explicita en la primera misiva que Duras escribió a Andréa, no enviada, y que la autora transcribe en el primer segmento del relato: “Je suis un peu convalescente mais j’écris. Je travaille. Je crois que le deuxième Aurélia Steiner a été écrit pour vous” (Duras, 1992b: 11). A lo largo de los 23 segmentos (capítulos no numerados) en los que se divide el texto, la enunciación epistolar inicial dirigida al *vous* se ve interrumpida por otra narración en torno a la relación entre un niño de seis años y su monitora, en un campamento de verano. A partir de ese momento ambas enunciaciones se alternan a lo largo del relato:

– *Je* epistolar durasiano que relata la relación con Andréa en el verano de 1980: segmentos 1 al 4, 8, 9 y 11.

– *Je* narrativo testigo de la relación del niño y la monitora: segmentos 5 al 7, 10 y 12.

Los cuatro primeros segmentos epistolares suponen el renacer de la función comunicativa y narrativa de la misiva destruidos en *Aurélia Steiner*. El primero relata el encuentro entre ambos y las misivas posteriores que se intercambiaron. Del segundo al cuarto, Duras narra el inicio de la relación en el verano de 1980, incluyendo el estilo directo de la transcripción de los diálogos, de sus conversaciones, en especial en torno al personaje durasiano abortado de Théodora Kats. Tras la irrupción del relato en los segmentos del 7 al 9, los segmentos epistolares restantes se transforman completamente. Abandonan la larga narración para construirse como sucintos textos poéticos donde reaparecen las temáticas de *Aurélia Steiner*. La imposibilidad de reconocimiento: “Quelquesfois je vous vois sans vous connaître [...] Votre souvenir est déjà là, en votre présence, mais déjà je ne reconnais plus vos mains” (p. 61). La expresión amorosa en un condicional pasado que de nuevo convierte la experiencia en fabulación: “Je vous aurais écrit pour seulement vous dire que ç’aurait été ce matin-là que je vous aurais dit que sans savoir, peut-être, je vous aimais” (p. 62). La certeza de la imposibilidad del amor: “Oui. Un jour cela arrivera, un jour il vous viendra le regret abominable de cela que vous qualifier « d’invivable », c’est-à-dire de ce qui a été tenté par vous et moi pendant cet été 80 de pluie et de vent” (p. 66).

Hasta este punto ambas enunciaciones se producen en una primera persona – *je* epistolar y *je* personaje testigo del relato– atribuibles al mismo *je* enunciador de

1992. Sin embargo, los relatos permanecen independientes. Es en el segmento 13 cuando ambas narraciones se yuxtaponen hasta evidenciar su simultaneidad, su coincidencia espacio-temporal en Trouville durante el verano de 1980. A partir de ese momento, el relato de la relación entre Samuel Steiner y Johanna Golberg –conocemos sus nombres en el segmento 16–, nueva metáfora durasiana sobre el amor y la muerte, dominan el texto y marginan la enunciación epistolar, que solo se producirá en tres segmentos más: 14, 19 y 22. El primero se sumerge en la agonía amorosa que vincula amor y muerte: “Vous étiez terrible, souvent j’avais peur de vous [...] votre douceur, elle me ramène à la mort que vous devez rêver de me donner sans le savoir du tout. Chaque nuit” (pp. 74-75). En el tercero lo epistolar se entremezcla nuevamente con el relato.

Ya en la conclusión de la obra, segmento 23, se produce un nuevo y muy significativo deslizamiento, que podría transformar la naturaleza del relato no epistolar. El *je* epistolar de Duras reproduce las palabras de Andréa de aquel verano de 1980 mediante la reiterada fórmula “vous dites :” para que sea Andréa quien, súbitamente, retome el relato de los jóvenes amantes. La narración hasta ahora enunciada por el *je* durasiano presente se realiza ahora mediante el *vous* epistolar pasado:

Je epistolar durasiano que relata el verano de 1980 → palabras del *vous* de 1980 → *vous* de 1980 concluye el relato de Johanna y Samuel.

De este modo, el relato, considerado hasta ese momento como *realidad literaria* de 1980, se cuestiona ahora como *fabulación literaria* de Duras y Andréa durante ese mismo verano.

En ambas obras, la naturaleza autobiográfica de los relatos convierte la destrucción de misiva llevada a cabo a través de la ficción en *Aurélia Steiner* en un renacimiento de la misma en el espacio autobiográfico que ahora se hibrida con el diálogo y la narración para generar la deconstrucción del texto literario.

8. Conclusiones

En consonancia con las prácticas literarias del *Nouveau Roman*, del que Marguerite Duras es considerada precursora, la presencia de la materia epistolar en la obra de la autora evoluciona desde el uso canónico que de la misma hace la literatura anterior hacia una paulatina complejización y problematización que llega a su límite, el de su destrucción, en *Aurélia Steiner*. Hasta entonces, la materia epistolar se inserta como elemento narrativo en el interior del relato para evolucionar desde la materialización de sus funciones comunicativas y de auto-objetivación a su paulatina irrealización: la misiva no llega a su destinatario; el objeto epistolar vehicula la mentira y la ocultación; se produce la imposibilidad de su escritura, ya que carece de la capacidad para comunicar la pasión amorosa; y se problematiza su lectura. Esta irrealización del acto epistolar no se limita solo a su contenido, sino que va contaminando también la forma narrativa.

En *Aurélia Steiner* la misiva se convierte en dispositivo de enunciación literario a través del cual vehicular una experiencia límite de la problemática del sujeto que había sido abordada durante las dos décadas anteriores por el *Nouveau Roman*. De este modo, se genera un *relato-carta* que dinamita los cimientos de la novela epistolar canónica: su dispositivo discursivo y su funcionalidad narrativa. La destrucción del dispositivo 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 capacidad de la misiva para aunar las cuestiones enunciativa y narrativa del yo convierte *Aurélia Steiner* en una obra culmen de la complejización del concepto de ipseidad y de la destrucción del objeto literario que perseguía Duras. La escritura durasiana, forma narrativa-poética, prosa poética o poema en prosa, destruye los postulados literarios genéricos y estéticos para revalorizar la noción de *texto*. La carta, por tanto, destruye la narración literaria para construirse desde el poema en prosa, bajo la irracionalidad que define esta expresión.

Tanto el vaciado identitario de la remitente en *Aurélia Steiner – Melbourne* como su búsqueda identitaria en *Aurélia Steiner – Vancouver* atacan los cimientos de la enunciación epistolar mediante dos estrategias diferentes, pero con una misma finalidad y resultado: la imposibilidad tanto enunciativa como narrativa del yo. Si en *Melbourne* se materializa mediante el desconocimiento del destinatario, al que solo se le puede invocar, en *Vancouver* se produce mediante la imposibilidad de fijar el *vous* en un destinatario, sujeto este a constantes deslizamientos. Problematizados así remitente y destinatario, la carta se transforma en un espacio atemporal de fabulación, ajena a toda imposible realidad, donde la ausencia da paso a una figurada presencia. Si en la primera misiva el resultado es la llamada-invocación al infinito, como metáfora de la escritura e inviabilidad del yo, en la segunda la imposibilidad de la afirmación identitaria se cifra en la muerte. La identidad de Aurélia Steiner multiplica su conflictividad con la inscripción final de una Aurélia diferente a la enunciativa epistolar que a su vez pone en relación a las tres *Aurélia* de los relatos. Así, Duras alcanza el lugar preciso desde el cual es posible apelar al infinito-muerte.

Es relevante recordar aquí que el texto de Duras coincide en el tiempo con el texto de Jacques Derrida *La carte postale. De Socrate à Freud et au delà* (1980). Si Marguerite Duras ha materializado la expresión límite de la enunciación epistolar en la ficción literaria, Derrida aborda los límites del objeto epistolar en el espacio ensayístico con sus *envíos*: “Le mélange, c’est la lettre, l’épître, qui n’est pas un genre mais tous les genres, la littérature même” (Derrida, 1980: 54). Se confirma así la evolución y transformación que sufre la materia epistolar al atravesar la renovación literaria materializada por el *Nouveau Roman*.

Tras *Aurélia Steiner*, Duras genera el renacimiento de la materia epistolar en el espacio autobiográfico en pos ahora de la hibridación enunciativa. En *L’Homme atlantique* con el diálogo en estilo directo y en *Yann Andréa Steiner* con la narración.

La materia epistolar recupera entonces su capacidad enunciativa y representacional para crear una hibridación que tendrá como objetivo, una vez más, la deconstrucción literaria.

De este modo, la materia epistolar evoluciona y se transforma en la obra de Marguerite Duras a partir de la fusión que la renovación literaria del *Nouveau Roman* hace de diferentes dialécticas: "... fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, construction-destruction, mémoire-présent, imagination-réalité, etc." (Robbe-Grillet, 1963: 143).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDÈCHE, Marie-Laure (2002): «C'est la faute des pronoms : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner*», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 113-122.
- BOBLET-VIART, Marie-Hélène (2002): «Invention de la parole: entre écriture de fiction et écriture de diction», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 221-232.
- COLLOT, Michel (2002): «D'une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras: *Le Navire Nighb*», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 55-70.
- COUSSEAU, Anne (2002): «Architectures poétiques», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation de la poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 31-43.
- DERRIDA, Jacques (1980): *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. París, Flammarion.
- DURAS, Marguerite (1954): *Des journées entières dans les arbres ; Le Boa ; Madame Dodin ; Les Chantiers*. París, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1958): *Un barrage contre le Pacifique*. París, Gallimard [ed. orig.: 1950].
- DURAS, Marguerite (1969): *Détruire, dit-elle*. París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1971): *L'Amour*. París, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1977a): *Le Camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*. París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1977b): *L'Éden cinéma*. París, Mercure de France.
- DURAS, Marguerite (1977c): *Le Marin de Gibraltar*. París, Gallimard [ed. orig.: 1952].
- DURAS, Marguerite (1981): *La Vie tranquille*. París, Gallimard (coll. "Folio") [ed. orig.: 1944].
- DURAS, Marguerite (1983): *Savannah Bay*. París, Les Éditions de Minuit [ed. orig.: 1982].

- DURAS, Marguerite y Dominique NOGUEZ (1984): *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez Autour de huit films*. París, Benoit Jacob.
- DURAS, Marguerite (1986a): *L'Amante anglaise*. París, Gallimard (coll. L'imaginaire) [ed. orig.: 1967].
- DURAS, Marguerite (1986b): *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*. París, Mercure de France [ed. orig.: 1979].
- DURAS, Marguerite (1986c): *Les Yeux bleus cheveux noirs*. París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1987a): *Emily L.* París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1987b): *La Vie matérielle*. París, P.O.L.
- DURAS, Marguerite (1982): *L'Homme atlantique*. París, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*. París, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1992a): *Les Impudents*. París, Gallimard [ed. orig.: 1943, París, Plon].
- DURAS, Marguerite (1992b): *Yann Andréa Steiner*. París, P.O.L.
- DURAS, Marguerite (2009): *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*. París, Gallimard, coll. L'imaginaire [ed. orig.: 1973].
- FRANTZ, Anaïs (2014): «Je cris que je t'aime depuis trente mille ans : la résonance poétique dans *Les Mains négatives* et *Aurélia Steiner* de Marguerite Duras». *Revue des Sciences Humaines*, 314, 105-119.
- ISHAGHPOUR, Youssef (1986): *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*. París, Éditions de la Différence.
- LALA, Marie-Christine (2002): «Les résonances du mot dans l'écriture de Marguerite Duras», in B. Alazet, C. Blot-Labarrère y R. Harvey (eds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 103-112.
- LOIGNON, Sylvie (2001): *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*. París, L'Harmatann.
- LOIGNON, Sylvie (2002): «“Je vois”, la figure du voyant» in Alazet, B., Blot-Labarrère, C. et Harvey, R. (éds.) *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 45-54.
- LOIGNON, Sylvie (2003): *Marguerite Duras*. París, L'Harmatann.
- 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. Disponible en : <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/55537/52163>.

- MONTERRUBIO, Lourdes (2018a): «La presencia de la materia epistolar en el *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre*». *Anales de Filología Francesa*, 26, 457-477. Disponible en: <https://revistas.um.es/analesff/article/view/analesff.26.1.352581>.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2018b): «La presencia de la materia epistolar en la obra de Robert Pinget. Irrealización y desaparición de la misiva en *Le Fiston* y *Lettre morte*». *Çédille, revista de estudios franceses*, 14, 347-376. Disponible en: <https://cedille.webs.ull.es/14/15monterrubio.pdf>.
- NOGUEZ, Dominique (2001): *Duras, Marguerite*. París, Flammarion.
- PLANTÉ, Christine (2000): «Je vous écris, j'écris. Sur quelques lettres dans les récits», in C. Burgelin y P. Gaulmyn (eds.), *Lire Duras*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 135-154.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963): *Pour un nouveau roman*. París, Les Éditions de Minuit.
- VOISIN-ATLANI, Françoise (1988): «L'instance de la lettre» in J. Siess, (dir), *La lettre entre réel et fiction*. París, SEDES, 97-107.

Breton-Cortázar: el viajero accidentado

Andrés MORA

Pontificia Universidad Javeriana

zaurberbeg@gmail.com

Resumen

Este trabajo abarca las afinidades entre Breton y Cortázar respecto a la errancia fantasmal del caminante a través de París. Esto es: la configuración de un París-laberinto en beneficio de una accidentalidad en la calle. Una errancia contraria a la inercia de un orden social profano erigido en la seguridad.

Palabras clave: París-laberinto. Errancia. Caminante. Accidente.

Résumé

Cet article étudie les correspondances entre Breton et Cortázar sur l'errance fantomatique du promeneur à travers Paris. C'est-à-dire: la configuration d'un Paris-labyrinthe en faveur des accidents dans les rues. Une promenade contraire de l'inertie d'un ordre de vie profane fondée sur la sécurité.

Mots clé: Paris-labyrinthe. Errance. Promeneur. Accident.

Abstract

This work studies the affinities between Breton and Cortázar about the wandering of the walker through Paris. That is: the setting of a Paris-labyrinth for accidents on the streets. A wandering opposite to the inertia of a profane life order founded on safety.

Key words: Paris-labyrinth. Wandering. Walker. Accident.

Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.
Il va de la vie à la mort [...]. Il suffit de fermer les yeux.
C'est de l'autre côté de la vie (Céline, 1952: 5).

1. Del orden profano y las aldabas invisibles

En *Les mots*, Sartre (1964: 193) evoca una anécdota de Giacometti: erraba por las calles sin rumbo. También en las calles se mitigaba el hundimiento moral de la guerra. En los años cincuenta las calles de París eran las mismas: asfalto, tránsito, peatones. Simplemente pervivía el orden racional. Pero un día Giacometti fue atropellado, y estaba feliz, dijo a Sartre, porque por fin le había ocurrido algo.

Sartre evoca esta historia porque señalaba una actitud que, sin ser la suya, comprendía: no hay gratuidad en la voluntad de un peatón que sortea su suerte a la calle para favorecerse de un accidente. A veces, alude Cortázar en *Rayuela* (1963), la realidad se impone; como si la existencia sufriese una constricción o se la traslapara. Y ninguna inquietud lo indica cuando se la suplanta por la inercia de una vida racional amparada en el ritmo *normal* de «un orden cerrado» (2003: 559). Luego cualquier refugio es útil para encubrir el cautiverio y la rutina. En parte se ha desistido; se sigue una vida regular, se favorece un espacio cerrado, aunque nada lo justifique. Puede referirse aquí que se obra como Haller en *Der Steppenwolf*: los muros de la ciudad le son iguales salvo aquel que, en su errar nocturno, le sugiere transfigurarlos en pasaje sin saber cómo o por qué: «TEATRO MÁGICO [...] LA ENTRADA CUESTA LA RAZÓN¹» (Hesse, 2004: 125). Pero Haller no avanza porque el cerrojo es su razón. Luego, no puede ver la aldaba del pasaje.

En gran medida, el problema de Oliveira en *Rayuela* no desemeja del de Haller (el hombre encerrado en un mundo logoforme): no consigue ver de otro modo. Oliveira es un hombre daltónico, no distingue el color de las cosas: está asfixiado por el orden profano (racional y preceptivo)². En un punto de su decaimiento, su mirada «euclidiana» ha trocado las cosas en acromatismo (Cortázar, 2003:152). Pero en la medida que se sabe encerrado cada vez que descolora el mundo, sabe otra cosa: intuye que los pasos que lo arrastran por la noche de París insinúan un desvío donde se manifiestan aldabas invisibles que disipan los muros: que ofuscan la consciencia al abrir, dice Cortázar, otras «mostraciones» de realidad (González Bermejo, 1978: 65).

¹ Cursiva y mayúsculas en citas en los originales. Aquí, la imagen de Haller ante el muro ilustra mejor el sentido del desmoronamiento espiritual de una persona por la razón en Cortázar. Esta mirada y el muro occidental que erige se refiere mejor en *Libro de Manuel*: «Admitamos que esta gente está ahí [...] delante de la pared de ladrillos. [...] Porque-las-paredes-de-ladrillos-no-se-levantan [...] porque sospechan lo que puede haber del otro lado [...] y yo juntaré tanta cosa para imaginar una posible salida del hombre a través de los ladrillos» (Cortázar, 2004a: 20-22).

² Para Caillois (1950: 74) «Le profane est le monde de l'aisance et de la sécurité».

En el fondo, Cortázar expresa, a través del cansancio de Oliveira, que una vida desencaminada del mito enferma. A ese punto, el único umbral es la defeción: de la seguridad que encubre el *quieta non movere* se ha hecho un principio de vida. La existencia, vista de ese modo, ha dejado de ser la existencia. Se trata de un existir a cortapisas. Aquí la posición de Cortázar y Breton fue una: emplazarse en ese orden o instar por el accidente.

A profundidad, la oposición común de ambos fue contra el orden profano: «Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd» (Breton, 1988: 311). Rechazar un medio que se enjuicia como sujeción a la servidumbre era común en los dos. En rigor, que los caminos de dicho orden desencadenan, nota Cortázar, la «hidropesía mental» que sufre una persona como Oliveira (González Bermejo, 1978: 53). En ambos la oposición a ese orden empezaba por la libertad que atribuían a las imprevisiones de la calle: «Chaque nuit, je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller enfin au côté d'une compagne que je n'eusse pas choisie» (Breton, 1988: 196). Si la puerta «deja entrar o no a un visitante que vendrá o ya vino» (Cortázar, 1983: 71), si no acontecía en la calle, el accidente sobrevendría de ella. Breton y Cortázar estimaron que no se captan aldabas sin hender pórticos, ello es, sin negar los muros epistémicos que las ocultan. Las palabras de Breton (1999: 372) tras la segunda guerra resumen este problema: «Où que nous soyons condamnés à vivre, nous ne sommes, du reste, pas totalement limités au paysage de notre fenêtre».

En 1920 (como en 1952) París se sobreponía a la guerra. Mas el fin de esta también suponía un enrolamiento en la misma vida regresiva que la precedió. Renuencia despertaba esta en aquellos para quienes las calles de París ocultaban el sustrato que la convertiría en el lugar de señuelos que luego acecharía Cortázar. Para Breton y Cortázar la salida estaba en las calles: la búsqueda de una desorientación que desembocaba en la ciudad nocturna. Bastaba ir tras *les pas perdus* para afrontar «le vent de l'éventuel» (Breton, 1988: 196). Solo querían una sinecura lo bastante liviana para no asfixiarse³; una ruta alterna que contrarrestara la seguridad del orden racional: poder vagar por la ciudad a la espera de ser arrollados en algún lugar geométrico donde concatenaban los accidentes (fig. 1).

³ Ambos desdeñaban trabajar. «ET GUERRE AU TRAVAIL» (Breton: 1988: 1541). Ello es, «la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas» (Cortázar, 2003: 692). El accidente no existe sino a costa de este. No al grado que pagó Breton por sus ideas, dice Cortázar (2000a: 904): «toda mención del trabajo me estremece».



Fig. 1. «La voiture renversée» (J. Champroux, 1929). *La révolution surréaliste* 12.
[<http://www.andrebretton.fr>].

2. Atajo y treta

En un espacio donde la existencia no es experiencia se crea un atajo, una ruta que desvíe del medio restringido a la inexperiencia. Esta clase de amparo alentó contra el vacío de ambas guerras: «el horror del “afuera” donde estaba esperando la nada» (Cortázar, 2000b: 1598). Esta tentativa incluía un lugar extraño. Como si toda senda íntima se vislumbrara a la sombra de la calle: como si fuese una reserva o confianza de París. Luego, surge un paso donde la exploración interior de un ser encerrado como Oliveira y París se entrecruzan (Ottinger, 2002). Al repasar el accidente de Giacometti se advierte la confluencia de dos sendas: las del inconsciente y las parisinas. No lo hubiese considerado un accidente afortunado sin haber enmarañado la ciudad: leer un espacio incierto, el colisionar con algo que esta confería. En una palabra, sin haberle otorgado una existencia recóndita (Caillouis, 1972). Luego, lo que entraña el espacio de *Nadja* (1928) y *Rayuela* es una respuesta a la inercia y el desamparo mortífero de la inexperiencia: la inexperiencia que lesiona a Oliveira. Espacio bajo cuyo entramado circula un París-arcano desconcertante que Breton insinuó, al que Cortázar asoma y con el cual es posible discernir la transfiguración que cobra la ciudad en *Rayuela* como lugar incógnito de los accidentes urbanos.

Una ciudad desconcierta al ser cifrada (Stierle, 2001). Se *mueve* y *atrae* cuando se aprecia como enigma. Mas es enigmática en tanto sus lugares se atisban como lugar de refugio en la interiorización de un ser errante. Sin este magnetismo este no sentiría ninguna necesidad de extraviarse. Esto es: de «descentrarse» en ella (Cortázar, 2003: 607). Por ello el atajo que busca Oliveira es esquivéz y extrañeza: y solo existe en tanto «ex-orbitado» (Cortázar, 2010: 40). Este «exorbitarse» es un salirse y señala que no hay choque ambulatorio sin un espíritu pedestre *aparte* de la razón profana.

Oliveira sabe que sin esquivéz no hay salida: la existencia irremediabilmente se canceira. La treta contra el mundo profano es el desvío. Por ello, la captación que el

alma errante se impone a profundidad en Breton y Cortázar brota de la angustia: es un atajo ante el mundo logoforme, osificado por verdades apodícticas, milenarias; atajo a contrapelo de la visión panlógica profana. Al caminar bajo el peso de su cabeza Oliveira solo avanza contra el curso trazado: la vía «fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro» (Cortázar, 2003: 138).

En la extrañeza Oliveira va a la deriva. Es cierto que procura curar la «hidropesía» que lo cerca en el vaivén callejero (Cortázar, 2003: 362), esa vida emparedada por la invidencia laboriosa y amonedada del mundo; la ofuscación bajo la cual se extirpa todo juego peligroso de la vida. En boca de Cortázar (2003: 620), Oliveira sobrelleva la pesadumbre de saberse alineado en un «callejón sin salida» que encauzó el existir hacia una ensenada. Se trata de un hombre acuciado que transita por un mundo, en riesgo de no haber vivido. Este ritmo de vida, severamente denunciado en *Rayuela*, solo impele a Oliveira a trasgredir. Una vez asume esta trasgresión como desviación ha conjurado en su memoria el atajo y la treta contra ese mundo: el rodeo del *promeneur surréaliste* que le *advierte* París.

El desvío de Oliveira es, en rigor, un itinerario de trasgresión: intento de morir a un callejón histórico. La irrupción nocturna en lugares lóbregos de París simboliza esta consumación⁴. Luego que para Cortázar el *sentido* del desvío halle su clave en la accidentalidad del *promeneur*. En París, pese al sentir existencialista, Cortázar se convencía de que aún se insinuaba, subrepticamente, una salida. Las vías seguían siendo venales, mas el alma errante las contrarrestaba acechando con cautela el accidente que le adjudicaba la vida.

3. Sombra y laberinto

En relación a un desvío podría citarse: «hay caminos medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado [...] caminos que se pierden en [un] bosque» (Heidegger, 1996: 9). El ser errante sabría perderse en ellos si el mundo no los extirpara. Al margen de ellos la existencia solo reclama ser escarificada: se asfixia. Lo que fuera *terra incognita* –dice Cortázar (González Bermejo, 1978: 72)– desaparece, esquilmada por el orden moderno: todo sedimento mágico es arrancado al disecionar la vida. Horacio Oliveira *viaja* a sabiendas de que el mundo quimérico ha desaparecido.

Mitigar este mal, «le néant actif que constitue le profane» (Caillois, 1950: 75) es lo que se procura en *la cercanía* del epicentro que es París en *Nadja* y *Rayuela*. La celeridad de los días –bajo la justificación de una ocupación– no afirma una experiencia, la rebate como inanidad. Por ello, en Cortázar París resiste como laberinto um-

⁴ Esta trasgresión contra la muerte que cerca la vida alcanza su ápice en el desvío análogo que Andrés, en *Libro de Manuel*, busca en la noche de París: la consumación termina de cara al cementerio de Montmartre (Cortázar, 2004a: 243-267).

broso⁵; ello es, ahondar en la ciudad nocturna era hollar en una lobreguez vial: cada ruta y cada paraje como un espacio sombreado en pro de una «fractura» del orden profano (Cortázar, 1983: 41).

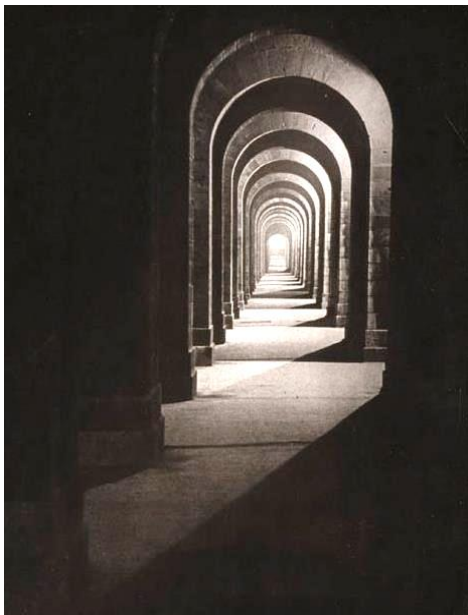


Fig. 2. «Le Viaduc d'auteuil» (Brassaï, 1932)
[<http://www.photo.rmn.fr>].

violentemente: se instala, «en una instancia de descolocación», dentro de un laberinto (Cortázar, 1983: 41). Confiaba Cortázar: «mientras me habite la certeza de que [*algo*] puede ocurrirme no todo está perdido» (1986: 56). Se trata de un noctambular delirante, un avance sonámbulo donde las vías irracionales serán el mejor sismógrafo para un viandante que buscaba accidentarse.

4. El fantôme en el laberinto

Al llegar a París, Man Ray fue recibido por Duchamp. Esa noche este lo llevó al Passage de l'Opéra. Breton y sus compañeros lo recibieron. Tras cenar callejaron. Al avanzar por Montparnasse, Soupault ingresó en un portal; luego se retiró, negando con la cabeza al grupo. Volvió a llamar en otro lado, repitiéndolo en otras partes. «Al ver la perplejidad de Man Ray, alguien le dijo que lo que Soupault hacía era preguntar si allí vivía un tal Soupault» y no hallaba respuesta (Lottman, 2003: 9). Su desconcierto partía de la seriedad con que aquel lo hacía: el *promeneur* se buscaba en los

Ahora, el interior de un laberinto umbroso supone peligro: la conmoción y la alarma de converger con un *acierto* inminente. En suma, bajo la sombra y la nocturnidad Oliveira puede tropezar con lo inesperado. En virtud de ello, cuando París es umbría metamorfosea en dédalo (fig. 2). La convergencia de Breton y Cortázar es la misma: París-noche-dédalo, pórtico de un mismo dominio: una zona de sombras que embosca desprevenidamente. Aquí, la persuasión de ambos estribó en husmear al interior de la calle. A la vera del azar oscurece; los cruces pierden su señalamiento. Luego, precaución y advertencia desaparecían.

Si se observa en detalle, en este estado errático y umbroso Oliveira es empujado

⁵ La situación en la segunda posguerra no era grata a Cortázar. Por ello no acotaba el laberinto a entreguerras. De aquí las reflexiones de Oliveira (2003: 229 y 614-615): «en las manos anacrónicamente *Êtes vous fous?* de René Crevel, con en la memoria todo el surrealismo [...] el signo de Antonin Artaud»; «Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: [...]. Visión poética del mundo [...]. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó». Una impresión similar distanciaba a Breton de Sartre, aunque lo admirase.

lugares habitados que rondaba, lugares que, con más claridad, pueden llamarse *haunted places*.

La aparición que esperaba Soupault era un *phantasma*: se representaba la ilusión de una presencia inaudita; una aparición, por lo demás, hallazgo de un continuo rondar. Ahora, lo que busca Oliveira al cantonear es lo mismo que Soupault. Y para ambos no era posible por vías sensatas. Por ello, cuando Cortázar alude al *fantôme* refiere la ronda de un ser sonámbulo: un paseante que se desliza como fantasma. El *promeneur* sonámbulo avanza a boca de noche. Si el trayecto es lóbrego el paseante es noctámbulo: circulando espectralmente todo lo que captase el ojo irrumpía, siente Oliveira, como «paravisiones» (Cortázar, 2003: 568).

La ronda noctámbula de este caminante era un internamiento psíquico. Cortázar, como Breton, convenía que el ojo del *fantôme* opera inconscientemente. Aquí es relevante retrotraer con brevedad lo que este llamó *champs magnétiques*: no imaginaba aún que el flujo inconsciente hallaría en el dédalo-París un espacio onírico, vías libres para una errancia indeliberada. En otras palabras, que el sentido espectral conduce en el dédalo. Con aquel el descenso en el laberinto mental se extendía al atravesar la ciudad, una vez el fantasma se «interna» en cada ronda (Cortázar, 2003: 607). Recorrer la calle es ahora abrir esclusas mentales. De ahí la imagen de Hugo que toman ambos para ilustrar el despiste fantasmal: la calle como «*bouche d'ombre*», una región de sombras (Cortázar, 1983: 113).

El campo subconsciente que Breton sondeaba en 1924 ocupó la calle. La «*Entrée des médiums*» que nombra en *Les pas perdus* (1924) es una premonición del París dedálico de Oliveira: el deslizamiento hipnótico ensanchó el área de perturbación de la ciudad. Aquí es pertinente lo que vio Cortázar (2006b: 60) en el laberinto minoico de *Los reyes* (1949): el minotauro es mítico. Se resguarda en su reino de la tiranía te-seica (la razón profana). Matarlo es inhabilitar su reino; lo esencial es entrar en el reino de «enigmas dedálicos» donde el caminante «no sabe mirar [...], ve sus sueños» (2006b: 29)⁶. Con claridad, el laberinto no entrama accidentes si no se advierte ni recorre con la ilusión. De acuerdo con esto, podemos indicar que la imagen del fantasma pedestre es la de un ojo andante cruzando la ciudad (fig. 3 y 4):

⁶ En el laberinto de *Los Reyes* Cortázar alude a Ariadna (la mujer que es *Nadja* y será Lucía en *Rayuela*).

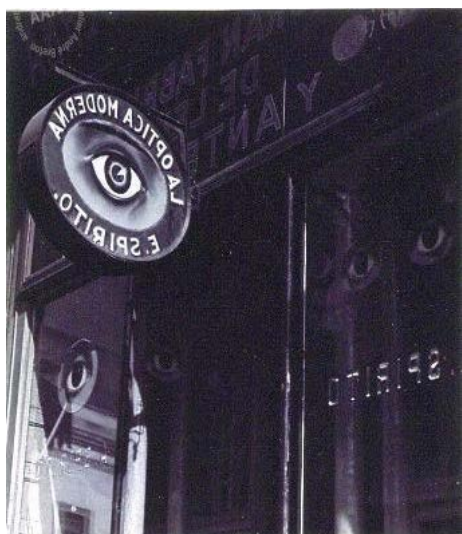


Fig. 3. *Parabole optique* (Manuel Álvarez Bravo, 1934). Montaje sobre cartón obsequiado a Breton.
[<http://www.andrebretton.fr>]



Fig. 4. *Le monde poetique II* (René Magritte, 1937). Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.
[<http://www.superstock.com>]

En 1924 Breton (1992: 267) conjeturaba sobre este reino: «*Sans fil* [...] L'âme sans peur s'enfonce dans un pays sans issue [...] On y va sans but [...] Je contemple enfin la beauté sans voiles [...] Nul ne peut fermer la porte sans gonds». A diferencia de Breton, Cortázar (2003: 449) sabe que el desasosiego y pesimismo de Oliveira se alimenta de la ausencia del hilo que evoca el reino: «El hilo sisal para construir con sus fibras un delicado laberinto [...] una realidad abierta y porosa».

Una vez Oliveira ambula es *fantôme*: el entorno es fantástico. Se halla dentro del laberinto: puede presenciar la eclosión del mundo invisible. Ha adquirido lo que Breton llamó *La clé des champs*. Medita Oliveira: el hallazgo de un «hilo», o sea, de «los piolines de fuga» o cordeles dispuestos de boca a «un laberinto de calles» para emboscarse en un mundo accidental de pánicos insospechados (Cortázar, 2003: 213, 206 y 158).

En parte, puede estimarse que Cortázar tanteó más esa llave, las instancias mentales a las que conducía. La frase de Breton (1932: 50), «L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel», era un hábito en Cortázar. La noche insinuaba un paso, promovía la incursión fantasmal. Entonces andaba tarde para retrasar el retorno a casa.

La noche, creía, traía apariencias, hendía en la invisibilidad (Cortázar, 1983: 113). Por ello que lo que avistara fuera real. Para Cortázar siempre se trató de una entrada: traspasar y descorrer el velo que evocaba Breton. De ahí el símil de sus paseos con los cuadros de Delvaux: una estantigua (procesión de fantasmas) atravesando una ciudad dormida (Cortázar, 2010: 201-09)⁷.

⁷ Cortázar (1996: 155-157) recorría una ciudad onírica: «La semana pasada bajé a la ciudad [...] con ello me quiero referir a lo que ocurre en el sueño [...] estuve de nuevo en ella y descubrí otro pedazo

Puede decirse que para ambos la llave del laberinto era inasequible a la consciencia: estaba vedada al pensamiento direccionado. Así, el ser fantasmal estaba en la confusión ambulatoria pues en un universo minoico de «fuerzas habitantes» (Cortázar, 2003: 524) se extrañaba en un recorrido vertiginoso⁸.

5. Pasaje del viajero

Cuando espacio mental y urbano se funden surge el París eventual: un circuito del flujo de pensamiento (Ottinger, 2002). París se ha ensanchado: su expansión es indeterminada. Las variantes para adentrarse y torcer son varias. En este extravío se desplazaba el *promeneur* fantasmal; en él Oliveira espera estar expuesto al accidente.

El peligro del fantasma errante en un área alegórica crece. Ahora está desconcertado, pues la «perception réelle de la ville» es posible (Hoyos, 2010: 17). En efecto, Oliveira atisba «lámparas invisibles» (Cortázar, 2003: 568). La visión lo deslumbra. Cada calle se vuelve signo, sus aconteceres señales, un portón, una estatua emplazada, cifras de una zona pasmosa. Así, la dilucidación del París-invisible es un *suceso* aleatorio y espantadizo en tanto sobrecoge. En esta «zona inimaginable» (Cortázar, 2003: 180) el París de *Rayuela* es un criptograma, una autovía sibilina donde Oliveira se descuida; avanza para descifrar los anzuelos que lo pueden entrapar.

El *viaje* de entreguerras fue un aviso para Cortázar, lo supo vital. Por ello la errancia delirante es un señuelo para Oliveira. Por este motivo lee *Êtes vous fous* de Crevel (2003: 229). En Cortázar el viaje no podía cesar. Era de orden existencial: en ese viaje Oliveira puede librarse de su cabeza. Sabe que lo puede curar. Es en la turbación del viandante en el «ajedrez infinito» que es París, tras «los signos de la noche», donde topa con sí mismo (Cortázar, 2003: 655 y 145).



Fig. 5. *Palais Idéal du Facteur Ferdinand Cheval* (Denise Bellon, 1930) [<http://www.andrebretton.fr>].

[...] tengo un mapa [...] al cual voy agregando las nuevas zonas, los nuevos barrios [...] es una ciudad en la cual nunca he estado en esta vida despierto, no conozco ninguna [...] que se parezca a esta». Al respecto, era para ambos el *Palais idéal* del cartero Cheval uno de los más bellos monumentos a una ciudad accidental (fig. 5).

⁸ El mejor captador de fantasmas para Cortázar es el gato (su animal totémico). Caza de noche, atrapa un desplazamiento en detalle: ve «un fantasma matinal». «Pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver» (Alazraki, 1994: 264). Sobre la detección de estos por su gato ver (Cortázar, 1983: 69).



Fig. 6. *Passage de l'Opéra. Galerie de l'Horloge.*
(Charles Marville, 1868), 35,7 x 26,5 cm.
[<http://metmuseum.org>].

enigmáticas. En suma, era un desencadenamiento visionario. De esta forma, el *promeneur* que es Oliveira se halla fuera de órbita: vive «El sentimiento de no estar del todo» (Cortázar, 1983: 32). En la calle, medita Oliveira, solo la locura encerraba. De aquí que el Passage de l'Opéra fuera en 1926 un portal surreal. Al oscurecer, París despertaba. Todo es extrañeza, todo *arrastra*. De improviso, en un recodo, el brujuleo *transporta* al caminante, revelando que lo excepcional permea lo real al abrir «las verdaderas puertas» (Cortázar, 2003: 234). Sin duda, el *passage* insinuaba un viaje cardinal: era boleto de ida a un espacio prodigioso (fig. 6). Ese pase que no toma una mente «cartesiana» por cordura (Cortázar, 2003: 621): «ESTA NOCHE [...] TEATRO MÁGICO –SOLO PARA LOCOS–. LA ENTRADA CUESTA LA RAZÓN. NO PARA CUALQUIERA» (Hesse, 2004: 125).

Cuando el lugar en que se vive se quiere contingencia no lo favorece la cordura. Poco acomete allí donde los caminos traducen la necesidad de seguridad y equilibrio; cuando esas necesidades, trazadas como destino, son incompatibles con la conmoción de existir. Luego el viajero errante que es Oliveira no halla contingencia sin las sinuosidades de una fuga a contracorriente. De esta suerte, la exhortación de Breton en 1924 fue primordial (1988: 263): «Lâchez tout [...] Lâchez vos espérances et vos craintes [...] Lâchez au besoin une vie aisée [...] Partez sur les routes» (fig. 7).

Al entrar en la noche Oliveira ve; mas a la vez que el ojo-radar hurga y una pulsión lo impele, asoma donde presente algo, en ciertos territorios elegidos por su imantación, lugares propicios como epicentro sísmico donde acaecían, dice Cortázar, «concatenaciones instantáneas [y] vertiginosas» (González, 65-67). Estos lugares, de repente inciertos, son *haunted places* o perímetros de concurrencias, o sea, *passages*. La visión de estos sugería a Cortázar una embocadura quimérica. No faltaba cruzarlo para que en virtud de su visión las inmediaciones se alteraran; en palabras de Cortázar, «se descolocaban». En un instante, un claro desocultaba las fachadas. Una entrevisión efímera abría espacios parapsicológicos, mostraciones

6. Los accidentes surrealistas

En marzo de 1924, Éluard desapareció. Entregó su libro *Mourir de ne pas mourir* a Breton y partió dejando una nota con amenaza para quien lo siguiese. Desapareció por seis meses. Solo había ejecutado la exhortación de este. En mayo Breton y sus compañeros lo imitaron. Eligieron un punto al azar en el mapa (Blois). Al llegar siguieron a pie, los altos serían para comer y dormir, el fin la falta de itinerario. El paso ambulante favoreció la desorientación. La fatiga obnubiló el entorno atrayendo un número mayor de «fantasmas desconcertantes» (Polizzotti, 2009: 200-202). En un baño de fonda Breton halló una cucaracha extraña. Tras esta alucinación el viaje terminó luego de diez días ambulatorios.

Mientras Breton (1988: 689) escribía en su piso, entre los cabarets L'enfer y Le Ciel, sentía lo estéril de la vida discursiva: «La vie es autre que ce qu'on écrit». Muchas cosas eran palabreo, *lettre morte*. Mas este desengaño era benéfico. Poco vinculaba la poesía a la literatura: «La littérature [...] qu'elle soit tournée vers le monde externe ou se targue d'introspection, selon moi nous entretient de sornettes; l'autre [la poésie] est toute aventure intérieure et cette aventure est la seule qui m'intéresse» (Breton, 1970: 211). Aquí es sustancial oír a Oliveira: se había «preguntado por qué odiaba Morelli la literatura [...] Lo que el libro contaba no servía de nada [...] porque simplemente estaba contado, era literatura» (Cortázar, 2003: 716). La poesía conjuraba afuera, en Le Pont Neuf, La Place Dauphine, La Porte Saint-Denis, en un «zaguán donde no había nada» (Cortázar, 2003: 146). Se manifestaba provocando estremecimientos fortuitos, en el pánico que confería un accidente vitalmente petrificante.

Para favorecer el curso imprevisto de aconteceres se creó el Bureau de recherches surréalistes. Abrió en octubre de 1924, en el nº 5 de la calle Grenelle. Este territorio revelaba la tensión por lo incidental: alguien o algo arribaría trastornando el día. El 15 de diciembre se registra en el libro de efemérides: «visita de la señorita Lise Meyer». Al partir esta dejó uno de sus guantes como tarjeta de visita. Días después llegó al Bureau un guante bronceo. Breton siempre lo conservó (Polizzotti, 2009: 228). Puede decirse que este guante simboliza el sentido de un episodio petrificante: la proximidad de un acontecer que dispensa, súbitamente, una alegría pánica. Por esto, el «maravilloso azar» al que fía Oliveira la suerte de sus días es de naturaleza fulminante: siempre pasaría algo (Cortázar, 2003: 532). En este sentido París propiciaba las redes



Fig. 7. Le ruisseau serpente. Brassai (1932)
[<http://www.photo.rmn.fr>]

ocurrentes hacia zonas de accidentalidad⁹. La rue du Château era un paraje de concepciones inciertas; otorgaba al ojo del errante el azoramiento de captar una llave suspendida en la puerta (Polizzotti, 2009: 250): una entrada mágica irracional. Muchas veces nada presagiaba en el Bureau un choque afectivo. Entonces se provocaba en otros. Entrada la noche, Péret llamaba a la madre de Cocteau para comunicarle que su hijo había muerto en un accidente de automóvil (Polizzotti, 2009: 229) (fig. 8).



Fig. 8. *Avenue de l'Observatoire dans le brouillard* (Brassaï, 1937)
[<http://www.photo.rmn.fr>]

Exiguo es el movimiento de la existencia bajo un emplazamiento. Porque ese movimiento se libra como azar en quien lo descubre ausente en la colocación que sufre como opción o merced de vida. Luego, el sobresalto que busca Oliveira es vehemente: la invasión de un sentimiento que es impacto al «pararse *de golpe* en la calle» (Cortázar, 2003: 146). Lo incierto es un lugar ignoto en movimiento. Al despertar un día, apunta Breton (1992: 174), el espacio onírico había sugerido el desplazamiento a una lejanía: «Dans les régions de l'extrême Extrême-Nord, sous les lampes qui filent... erre, en t'attendant, Olga». El cebo era el temor de viajar a un paraje oculto que aparecía como enigma y que se ha estado acechando como dádiva de la casualidad. No había ninguna Olga, pero sería triste desmerecer la intimación de su presencia en ese Extremo-Norte. Triste era para Cortázar la parálisis que se le insuflaba a la vida. Muchas veces, al vagar, su inquietud mitigaba aquella: «¿no habría una mujer?» (Cortázar, 1983: 113). Esto es, la perturbación que descarría, la «coincidencia turbadora» de un percance: topar con «algo que ignoro y no quisiera encontrar». Tampoco había nadie; solo el ansia de un existir *en vilo*.

Con Breton y Cortázar toda errancia fue asombro: accidentalidad poética. Aquí es importante rescatar dos sucesos de *Un chien andalou* (1929) que dilucidan el trasfondo de las vías en que se mueve Oliveira en el París de *Rayuela*. Un ciclista recorre calles solitarias; de pronto cae sobre la acera justo bajo la ventana de una mujer que lo espía. Más adelante, una joven tropieza con una mano mutilada en una avenida. La policía retira la mano; la multitud desaparece, pero ella queda inmóvil, atónita como en una clase de embeleso inconsciente. Impávida, los coches la rozan hasta ser

⁹ En el 45 de la rue Blomet se situaban Miró, Leiris, Roland Tual y Georges Malkine; hacia el este, en el 15 de la rue du Château, Prévert, Tanguy y Duhamel (Polizzotti, 2009: 250).

embestida violentamente¹⁰. Ambos accidentes acarrear un descubrir en tanto respuesta simbólica en el deambular del errante. El hallazgo de Péret en México es el que mejor plasma estas incidencias pasmódicas. Al husmear en un paraje avistó una mano mutilada asomando entre un fardo de papel. Ese era –manifestó Péret emocionado– un lugar surrealista (Bradú, 1998: 20) (fig. 9).

Al respecto, es desconcertante la imagen que teje inconscientemente Oliveira en *Rayuela* y que resume la accidentalidad del viajero fantasmal: «Ese fantasma ahí, [...] muerto hace veinte años en un accidente de auto» (Cortázar, 2003:179).

Si la casualidad dispensaba una clase de mensaje encubierto al errante, se la entendía en relación al azar, «forme de manifestation de la nécessité» (Breton, 1992: 690), ello es, en el advenimiento de una eventualidad suscitada por la concatenación del medio exterior y el anhelo íntimo del errante. Por este motivo, la necesidad natural concuerda con la de Oliveira en algún lugar. Luego que toda accidentalidad afectiva sea privilegiada por este como encuentro adventicio. Si el exterior es un área donde lazos inmateriales comunican una reciprocidad, mucho podría concurrir allí; en otros términos, en virtud de una disposición ultrarreceptiva se coincidía de golpe en los meandros del deseo. Es relevante repetir que en Cortázar la raíz de estos *acercamientos* era lautrémoniana (Lautréamont, 1927: 144): «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie»¹¹. Así, todo encuentro es insólito en tanto perplejidad; extrañamiento por colisión de dos cuerpos en el mismo lugar. Con todo, el presentimiento del viajero circunscribía más un territorio: lo tentaba porque esperaba esa colisión encarnada. En verdad, Oliveira espera que el cuerpo que lo arremeta sea femenino: una Nadja o Lucía en *Rayuela*.

Breton redactó *Nadja* por ser un suceso: una experiencia personificada en ella. Es claro que la pregunta que abre el documento, «Qui suis-je?», se dilucida tras los



Fig. 9. *Abattoirs de La Villette* (Éli Lotar, 1929)
[medadada.net]

¹⁰ En 1931 Brauner se retrató con un orificio en el lóbulo izquierdo; la obra auguró un accidente, pues en 1938 una botella lanzada incidentalmente le enucleó un ojo (Polizzotti, 2009: 454).

¹¹ Cortázar (2006a: 101) adopta el culto que Breton creó entorno a Ducasse; aquí, el traslado de dicho encuentro a la calle: «Por primera vez en la línea de los movimientos espirituales [...] una actitud resueltamente extraliteraria prueba que la profesión solitaria del Conde y del vagabundo [Rimbaud] se cumple a cincuenta años de su formulación».

lugares que con ella frecuentó. Aunque el accidente femenino no detentase un papel tan resolutorio en Cortázar, la accidentalidad que el *promeneur* lega a Oliveira es la diada clave que aclara y ultima el parecer de Oliveira ante París: la esencia del laberinto (París) es la accidentalidad, y dentro de él, la sublimación de esta accidentalidad es Ariadna, una mujer maga (Lucía). A este grado, se amplía el sentido que subyace a la pregunta con la que Cortázar (2003: 119) abre *Rayuela*: «¿Encontraría a la Maga?» En rigor: la conexión *laberinto-accidente-mujer*.

7. Puntualidades sobre la accidentalidad del París-Rayuela

Una vez inquirida la confluencia de elementos urbanos en Breton y Cortázar, se repara que Oliveira prolonga el sentir del viajero accidentado. Se advierte que la estancia de Oliveira en París carece de rumbo: no sabe adónde va porque en la calle no quiere definir lo que busca; de hecho, en el ir y venir está fuera de la congoja que lo repliega. Oliveira sabe que todo ha sido definido. Odia las coordenadas porque no se mueve sin ellas. Es al callejear por París que las esquiva porque la ciudad lo auxilia. No le es casual que París esté lleno de gentes platicando solas por las calles (Cortázar, 2003: 255).

Algo habla a Oliveira a través de la calle, los *clochards* pernoctando en ella, un *object trouvé* en el suelo, un gato, son exhortaciones para virar. Así, al cavilar merodeando, reafirma algo: París otorga una *figura* a favor de lo inusitado. La ciudad insinúa un juego. Simplemente, cuando Oliveira lo crea ve el pasaje: «las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría [...] y un día alguien vería la verdadera figura del mundo» (Cortázar, 2003: 369). En esta instancia mental está frente a la aldaba invisible: «En alguna parte de París, en [...] alguna muerte o algún encuentro hay una llave» (Cortázar, 2003: 279).

Aquí «alguna muerte» sugiere lo repentino de un sobresalto; asimismo, lo opuesto a las directrices seculares. Una vez no se desencaminan estas, medita Oliveira, lo alterno es el descarrío. El acceso a esta instancia la aprecia Oliveira en la visión de Morelli. Es cardinal que el accidente real que sufre este desencadene el accidente surrealista: en la calle Oliveira ha presenciado cómo un viejo es arrollado por un auto. El suceso es insólito: al visitarlo en el hospital el paseante accidentado se descubre Morelli: «Ustedes vinieron sin saber que era yo [...] Es la llave del departamento [...] Me gustaría, realmente» (Cortázar, 2003: 735-737). En suma, el accidente ha proveído una sorpresa y la entrada en un lugar único. Con la llave en la mano Oliveira enmudece: «Una llave, figura inefable. Todavía, a lo mejor, se podía salir a la calle y seguir andando [...] y entrar en otra cosa» (Cortázar, 2003: 738-739). Es claro que este tipo de incidencias es lo que vigoriza el existir de Oliveira. Aquí, su emoción es afín con la del accidente de Giacometti. Cortázar amplía la sugerencia accidental al transcribir un atropello real: «Del hospital [...] informan que la duquesa viuda de

Grafton, que se rompió una pierna [...] pasó ayer un día bastante bueno» (Cortázar, 2003: 730).

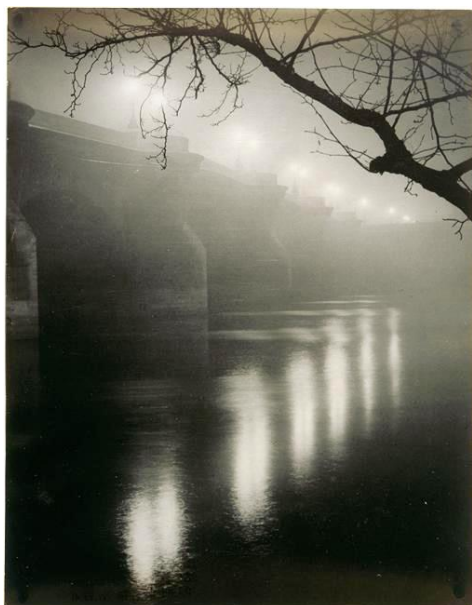


Fig. 10. *Le Pont-Neuf dans le brouillard*
(Brassaï, 1934-1935)
[<http://www.photo.rmn.fr>]

«CELLE QUI AVANCE» (1999: 516 y 672): la mujer pedestre que embiste al viajero en el laberinto (fig. 11).

En Cortázar *viajar* fue sano. Sano por un fin: el vuelo errátil. Oliveira está abierto al propio abandono. Porque su vida cesará, nada tiene que ver este límite con la limitación mental. Al contrario, arroja a Oliveira *fuera* de toda celda insana. En verdad, la accidentalidad solo coexiste en la mente errante. Viajeros «que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas» (Cortázar, 2003: 127).

En parte, el simbolismo del *recorrido* por las casillas de la *Rayuela* es el de París. Ese hombre que en la noche enmaraña su celda con hilos



Fig. 11. Entrada a la Galerie Gradiva, rue de la Seine (1937)¹²
[<http://www.andrebretton.fr>]

¹² La mano que asoma es de Breton.

en el asilo y que mira desde el precipicio la rayuela fosforescente insinuándose en el suelo, es un jugador extraviado. Caer de la ventana es accidentarse para poder vivir.

Recordará Oliveira en Argentina: «buscar era mi signo» (Cortázar, 2003: 127). Evoca Cortázar en 1976 sobre el camino de *Rayuela*:

En París descubrí eso que Oliveira busca en *Rayuela*, una especie de tentativa de recomienzo para acabar con la nada, darle al ser un sustentáculo vital y positivo. Digo que “descubrí” y no es cierto, simplemente sentí que ése era mi camino, y busqué (Cortázar, 2000b: 1598)¹³.

Un año antes de morir la inquietud del viajero se consumó en Cortázar: el apremio de un viaje absurdo, *sin sentido*. Empacó lo necesario con Carol Dunlop y se internó 33 días en la vía París-Marsella (Cortázar, 2004b).

8. Conclusión

El imaginario del viajero accidentado no fue literario. Fue una persuasión peyorativa; un mensaje de higiene mental frente a un mundo lógico: lo fundamental era virar, salir de él. Aunque Breton y Cortázar no se encontraron¹⁴, el drama de Breton lo vivió Cortázar. Es significativo, en este sentido, aproximarse al puente de vasos comunicantes entre los dos: puente para comprender al *promeneur surréaliste* y que otorga una llave al espacio *Nadja-Rayuela*, sobre todo, una clave al diálogo que surge entre ambos. Los versos de Frost (1971: 105) precisan aquí la alternativa que alienta al viajero accidentado que ambos fueron: «Two roads diverged in a wood, and I – / I took the one less traveled by, / And that has made all the difference».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos
 BRADU, Fabienne (1998): *Benjamin Péret y México*. México, Aldus.
 BRETON, André (1970): *Perspective Cavalière*. París, Gallimard.
 BRETON, André (1988): *Œuvres complètes I*. París, Gallimard.
 BRETON, André (1992): *Œuvres complètes II*. París, Gallimard.

¹³ Dice Cortázar (1996: 178-180) en 1982: «*Rayuela* es un libro cuya escritura no respondió a ningún plan [...] el hecho de que no hubiera ningún plan produjo cosas [...] que para mí, en el fondo, fueron maravillosas, porque fueron un poco mi recuerdo de un mundo surrealista».

¹⁴ Por su dirección del surrealismo la reserva de Cortázar ante Breton creció: lo reprobaba. Luego evita citarlo: «Y de golpe otro recuerdo que era como una esperanza, una frase donde alguien decía que las horas del sueño y la vigilia no se habían fundido todavía en la unidad [*Les vases communicants*]» (2003: 490). En el original de *Rayuela*, el lugar inicial en que Oliveira busca a Lucía refería a Breton: «Empezaron a andar por un París fabuloso [...] los Champs Elysées, por el triángulo sexual que André Breton sitúa [...] en la Place Dauphine» (Hoyos, 2010: 357).

- BRETON, André (1999): *Œuvres complètes III*. París, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1950): *L'homme et le sacré*. París, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1972): «Paris, a Modern Myth», in *Le mythe et l'homme*. París, Gallimard.
- CELINE, Louis Ferdinand (1952): *Voyage au bout de la nuit*. París, Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio (1983): *La vuelta al día en ochenta mundos I*. Madrid, Siglo XXI.
- CORTÁZAR, Julio (1986): *Prosas del Observatorio*. Buenos Aires, Lumen.
- CORTÁZAR, Julio (2000a): *Cartas II. 1964-1968*. Buenos Aires, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2000b): *Cartas III. 1969-1983*. Buenos Aires, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2003): *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- CORTÁZAR, Julio (2004a): *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2004b): *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París Marsella*. Bogotá, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2006a): *Obra crítica*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- CORTÁZAR, Julio (2006b): *Obras completas II*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- CORTÁZAR, Julio (2010): *Último round*. México D.F., RM Verlag.
- FROST, Robert (1971): *The poetry of Robert Frost*. Londres, Jonathan Cape.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978): *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- HESSE, Hermann (2004): *El lobo estepario*. México, Leyenda.
- HEIDEGGER, Martin (1996): *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza Universidad.
- HOYOS, Camilo (2010): «La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta *Rayuela* de Julio Cortázar». Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: <http://repositori.upf.edu/handle/10230/11905>.
- LAUTRÉAMONT, Comte de (1927): *Œuvres complètes*. París, Sans Pareil.
- LOTTMAN, Herbert (2003): *El París de Man Ray*. Barcelona, Tusquets.
- OTTINGER, Didier (2002): *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe: D'Ariane à Fantômas*. París, Gallimard.
- PICON GARFIELD, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos.
- POLIZZOTTI, Mark (2009): *Revolución de la mente. La vida de André Breton*. México, F.C.E.
- SARTRE, Jean Paul (1964): *Les mots*. París, Gallimard.
- STIERLE, Karlheinz (2001): *La capitale des signes. Paris et son discours*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme.

André Breton bajo la dictadura franquista: censura institucional y traducción de *Entretiens*

Marian PANCHÓN HIDALGO

Universidad de Salamanca y Université Toulouse Jean Jaurès

marian.panchon@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la censura institucional de la traducción de la obra *Entretiens* (1952) de André Breton, desde el momento en el que la editorial Barral solicitó el permiso para publicarla en España hasta cuando lo obtuvo. Después de una breve contextualización del original y de su traducción, el artículo se centra en el estudio de su expediente de censura, que nos permitirá descubrir la reacción de la dictadura ante la posibilidad de editar este libro, así como conocer la identidad de sus censores, sus comentarios y, por último, las diferentes acciones que los evaluadores llevaron a cabo para que el texto pudiera publicarse en España.

Palabras clave: Censura. Traducción. Franquismo. Surrealismo. Manipulación. Recepción.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the institutional censorship of the Spanish translation of André Breton's *Entretiens* (1952) from the moment that Barral asked permission to release the book in Spain until this publishing house obtained it. After a short contextualization of the original and its translation, the article focuses on the study of its censorship files, which will allow us to discover the Francoist reaction facing the possibility of publishing his text, and to know the censors' identity, their comments as well as their decisions so that the book could be published in Spain.

Key words: Censorship. Translation. Francoism. Surrealism. Manipulation. Reception.

Résumé

L'objectif de cet article est d'analyser la censure institutionnelle de la traduction de l'œuvre *Entretiens* (1952) d'André Breton à partir du moment où la maison d'édition Barral a sollicité l'autorisation de publication jusqu'à ce qu'elle l'ait obtenue. Après une brève contextualisation du livre original et de sa traduction, l'article se focalise sur l'étude du dossier de censure, qui nous permettra de découvrir comment la dictature a réagi face à la possibilité de

* Artículo recibido el 25/01/2018, evaluado el 16/11/2018, aceptado el 24/01/2019.

publier cet ouvrage, ainsi que de connaître l'identité de ses censeurs, leurs commentaires et, enfin, les différentes actions qu'ils ont préconisées à l'encontre de ce livre.

Mots clé : Censure. Traduction. Franquisme. Surréalisme. Manipulation. Réception.

0. Introducción

La dictadura franquista impuso en España una obstrucción férrea del funcionamiento de las editoriales del país. Así, todo texto impreso debía pasar obligatoriamente por un procedimiento de censura previa y los censores trabajaban duramente para controlar todo tipo de comunicación social. Durante el primer franquismo¹, no se publicó ninguna traducción oficial del surrealista y marxista André Breton², aunque el cambio llegó a partir de 1962, cuando Manuel Fraga accedió al puesto de Ministro de Información y de Turismo. La ligera apertura de este Ministerio modernizó la industria editorial, adaptándola a los nuevos tiempos que se vivían en el resto de Europa. En esa misma época se promulgó la Ley de Prensa de 1966, que anuló la previa de 1938, y se caracterizó por el paso de la evaluación obligatoria –la llamada “consulta previa”– de los textos originales a “la consulta voluntaria”. Es decir, a partir de ese momento, las editoriales ya no estaban obligadas a enviar los documentos al Ministerio para que este diera su visto bueno. Desafortunadamente, la realidad fue otra y la censura siguió manteniéndose, obligando a que “los editores fueran más precavidos que antes y censuraran previamente manuscritos o galeras so pena de ser considerados cómplices de los delitos en los que la obra publicada pudiera todavía incurrir” (Abellán, 1982: 173). Asimismo, las editoriales continuaron viéndose obligadas a enviar los textos a los censores, puesto que estos escritos podían ser perseguidos posteriormente. No obstante, gracias a la ligera apertura de dicho departamento, los libros considerados subversivos, como los de Breton, comenzaron a publicarse en España.

El objetivo de este artículo es, pues, presentar brevemente *Entretiens* (1952) y los cambios que esta sufrió durante la dictadura franquista para que pudiera publicarse en España en 1972. El único expediente de censura relativo a la traducción de la obra, consultado en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, nos ayudará a aclarar qué tipo de información no fue aceptada por los censores. Esto nos permitirá validar nuestra hipótesis, según la cual, en los años 60 y 70,

¹ El primer franquismo (1939-1959) se extendió desde el final de la Guerra Civil Española hasta el abandono de la política económica autárquica gracias al programa de estabilización de 1959. Este período dio paso al segundo franquismo (1959-1975), que terminó con la muerte de Franco.

² Las primeras traducciones de Breton llegaron al Archivo General de la Administración (AGA) en 1964, teniendo en cuenta la tabla facilitada por el personal de dicha institución.

dichas evaluaciones eran cada vez más permisivas y tolerantes con los autores considerados enemigos del franquismo, como fue el caso de Breton.

1. Características de *Entretiens* y de su traducción al español

El libro *Entretiens* es una recopilación de entrevistas radiofónicas que el periodista francés André Parinaud realizó a Breton entre 1913 y 1952. La publicación salió a la luz en Francia en 1952 y la editó Gallimard. En estas dieciséis conversaciones, el autor surrealista explica la historia del movimiento artístico, sin por ello esconder sus crisis internas y sus contradicciones durante todos esos años. En la tabla 1, detallamos la distribución capitular de *Entretiens*:

SOMMAIRE	
Présentation de René Bertelé	11
I. <i>Avant 1914. – Derniers feux du symbolisme. – Prestige de Paul Valéry</i>	17
II. <i>La guerre de 1914-1918. – De Guillaume Apollinaire à Jacques Vaché. – Magie de Rimbaud. – Face aux « égarements de l'esprit humain »</i>	29
III. <i>Breton rencontre Soupault et Aragon (« Les Trois Mousquetaires »). – Pierre Reverdy rue Cortot. – Le pacte avec le Comte. – Mort de Vaché. – Littérature</i>	41
IV. <i>L'après-guerre. – L'écriture automatique : Les Champs magnétiques. – Tzara à Paris. – Les manifestations Dada</i>	55
V. <i>Désagrégation de Dada. – Le procès Barrès. – Benjamin Péret. – Au seuil du surréalisme proprement dit</i>	69
VI. <i>Activité expérimentale. – Prospection systématique des « états seconds ». – Pouvoirs de Robert Desnos</i>	81
VII. <i>Écueil des sommeils hypnotiques : les « paysages dangereux ». – Retour offensif à la surface. – Une « tête de Turc » : Anatole France</i>	95
ENTRETIENS RADIOPHONIQUES (1913-1952)	
VIII. <i>La Révolution surréaliste : « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des Droits de l'Homme. » – Le bureau de recherches surréalistes. – Carte blanche à Artaud. – Incidents au banquet Saint-Pol Roux</i>	107
IX. <i>Un doute majeur : l'émancipation de l'esprit n'exige-t-elle pas au préalable la libération sociale de l'homme ? – Accueil du parti communiste</i>	121
X. <i>L'aventure intérieure et la création personnelle le disputent aux disciplines sociales. – L'esprit nouveau sous les traits du « hasard objectif ». – Amour électif et sexualité. – Un coup d'œil sur la rue du Château.</i>	135
XI. <i>Le centenaire de 1830 se marque à l'intérieur du surréalisme par des violences. – Une nouvelle vague recouvre l'autre. – Le surréalisme A. S. D. L. R.</i>	149
XII. <i>Salvador Dali et l'activité paranoïaque-critique. – Deux aller et retour pour Moscou. – De Misère de la poésie aux Vases communicants</i>	161
XIII. <i>Le « Congrès des écrivains pour la défense de la culture ». – La guerre d'Espagne. – Une iniquité monstrueuse : les procès de Moscou. – Internationalisation du surréalisme</i>	175
XIV. <i>Au Mexique. – Trotski vu de près. – Pour un art révolutionnaire indépendant. – La guerre de 1939 puis l'exil. – La « Voix de</i>	187

	<i>l'Amérique » et VVV</i>	
	XV. <i>De quelques espérances abusives. – A Paris le surréalisme doit déjouer diverses manœuvres d'obstruction. – Gages de sa vitalité</i>	201
	XVI. <i>Derniers regards en arrière. – Le bonheur ? Le tout est de n'avoir pas « baissé pavillon ». – La fleur des Landes</i>	213
	INTERVIEW DE CHARLES-HENRI FORD (<i>View</i> , New York, août 1941)	225
	INTERVIEW DE RENÉ BÉLACE (<i>Haïti-Journal</i> , Haïti, 12-13 décembre 1945)	235
	INTERVIEW DE JEAN DUCHÉ (<i>Le Littéraire</i> , 5 octobre 1946)	241
	INTERVIEW DE DOMINIQUE ARBAN (<i>Combat</i> , 31 mai 1947)	255
	INTERVIEW D'AIMÉ PATRI (<i>Paru</i> , mars 1948)	261
RÉPONSES À D'AUTRES QUESTIONS (1941-1952)	INTERVIEW DE CLAUDINE CHONEZ (<i>Gazette des Lettres</i> , 31 juillet 1948)	269
	INTERVIEW DE FRANCIS DUMONT (<i>Combat</i> , 16 mai 1950)	275
	INTERVIEW DE J.-L. BÉDOUIN ET P. DEMARNE (Dans le cadre de l'émission radiophonique : D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? Juillet 1950)	279
	INTERVIEW DE JOSÉ M ^a . VALVERDE (<i>Correo literario</i> , Madrid, septiemb, 1950)	287
	DEUX INTERVIEWS D'ANDRÉ PARINAUD (<i>Opéra</i> , 24 octobre 1951)	293
	(<i>Arts</i> , 7 mars 1952)	299
	INDEX DES NOMS CITÉS	307

Tabla 1: Distribución capitular de *Entretiens* (1952) de André Breton

Además de estas transcripciones, aparecen también distintas preguntas realizadas por otros periodistas de diferentes periódicos. Gracias a esta obra, el lector puede conocer más en profundidad las ideas de Breton relacionadas con temas muy variados, puesto que este no esquivaba las cuestiones espinosas de manera franca y clara.

Las primeras preguntas abordadas en el libro están relacionadas con los comienzos de la corriente surrealista y de sus premisas filosóficas, que hicieron posible que este movimiento no fuera solamente artístico, sino también conciliador de necesidades sociales relacionadas con la justicia. Es aquí donde comprobamos que el surrealismo surgió claramente como un intento de liberación de todos los problemas que tenían estos artistas en lo más profundo del alma. Asimismo, Breton reconoce su importancia dentro de este grupo y el esfuerzo que tiene que hacer para preservar la coherencia de la agrupación. Por esa razón, el escritor se muestra muy intransigente con los que no aceptan comprometerse de forma política o artística, lo que le llevará a excluir a muchos de sus miembros.

No hay que olvidar que las relaciones que mantuvo Breton con el Partido Comunista tienen igualmente una gran importancia en estas entrevistas. Así, su viaje a México en 1938 le permitirá conocer a Diego Rivera y a Trotsky, cuyas personalidades le fascinaron. A partir de ese momento, y debido a una serie de acontecimientos

tos como los procesos de Moscú o el acercamiento de la URSS a la Alemania nazi, condujeron a Breton a aborrecer claramente a Stalin y a la civilización occidental en general. Estas entrevistas son igualmente ricas en anécdotas, fuertemente reveladoras de la personalidad de los surrealistas.

En 1972, la editorial Barral publicó la traducción de *Entretiens*, realizada por Jordi Marfà y titulada *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barral se fundó en Barcelona en 1911 como negocio de artes gráficas, pero, en 1955, Víctor Seix y Carlos Barral refundaron la empresa y se convirtió en uno de los sellos más conocidos del país. Cabe señalar la importancia de Carlos Barral en el mundo editorial, quien estuvo “respaldado por una sólida cultura cosmopolita, encarnó la vanguardia literaria de aquellos años y fue maestro y guía de editores más jóvenes” (De Diego, 2008: 4). Además, en ese momento, Seix-Barral publicaba “la narrativa considerada de calidad” (Vila-Sanjuán, 2003: 187). Hay que tener en cuenta, pues, que a partir de la década de los sesenta,

el fenómeno editorial más llamativo fue la heterogeneidad presente en el mercado entre las editoriales tradicionales y de marcado carácter comercial y la irrupción de editoriales (a menudo muy minoritarias) pero en las que contaban más los intereses culturales (y en ocasiones políticos) que la rentabilidad económica, buscando siempre un compromiso con el lector (Núñez, 2012: 12).

También es importante destacar las opiniones que tenía el Ministerio de Información y de Turismo respecto a Barral a la hora de entender mejor la recepción de sus obras en España durante los últimos años del franquismo. El 28 de junio de 1974, dos años después de la edición de *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, el Director General de Cultura Popular de este Ministerio, Ricardo de la Cierva, decidió crear un informe en el que apareciera una lista con las editoriales más conflictivas de la época y en el que se tildó a Barral de “marxista e izquierdista” (Martínez, 2011: 137). Dicho comentario nos hace pensar que las publicaciones de Barral podían generar tal desconfianza a los censores que estas acabaran por analizarse más en detalle que otras³.

En lo que se refiere a la distribución capitular de dicha traducción, comprobamos que la repartición coincide con la de la versión original, a excepción de la presentación de René Bertelé, que no aparece en el índice de la traducción, pero que sí se encuentra en las páginas interiores del libro. Además, parece que el traductor realizó el índice de manera rápida y sin releerse, ya que existen múltiples errores tipográficos

³ Como explica Alonso Campos (2017: 189) en su tesis doctoral titulada *Carlos Barral, la edición en la España franquista* (2017), “lo que sí parece evidente es que determinados editores, como fue el caso de Barral, eran observados mucho más minuciosamente, ya que se les presuponía una tendencia a publicar obras condenables”.

y de comprensión⁴, lo que demuestra que ningún responsable de la editorial releyó minuciosamente la obra traducida antes de publicarla.

2. Estudio de los expedientes de censura oficial de *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*

Cuando *Entretiens* se tradujo por Jordi Marfà, la editorial tuvo que enviar el manuscrito a la Administración encargada del control de libros. Al buscar el título de la traducción en la base de datos del AGA, encontramos la siguiente entrada referida a esta obra:

Título	Nombre	Expe_nº	Expe_año	SignAGA	Editor
<i>El surrealismo. Puntos de vista y manifestación. Conversaciones 1913-1952</i>	Bretón, André	6755	70	66/05805	Barral

Tabla 2: Expediente de censura de la traducción *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones* (1972) de André Breton

En el caso de dicha publicación, solamente existe un expediente de censura: el 6755. Carlos Barral presentó dicho libro el 25 de junio de 1970 (expediente núm. 6755-70) bajo la opción de “consulta voluntaria”. En un principio, la traducción se titulaba *Conversaciones (1913-1952)*, tenía 315 páginas, se preveía una tirada de 11.000 ejemplares y se pretendía vender a 75 pesetas⁵. No se sabe muy bien quién fue el evaluador de este texto, ya que aparecen tachados dos números (el 12 y el 27) e inmediatamente después aparece el número 40. En general, los lectores se mantenían en el anonimato, se les identificaba solamente por un número y a menudo sus firmas eran ilegibles. Lo más seguro es que fuera el censor 40, dado que es el único número que no aparece tachado en la portada del expediente. En su firma se puede descifrar el nombre “María Concepción”, pero no se distingue muy bien su apellido; quizá sea “del Pino”. El 11 de julio de 1970, dicha lectora escribió a máquina esta extensa observación:

El libro contiene diez y seis⁶ conversaciones con A. Breton, fueron transmitidas por radio en los meses de marzo a junio de 1.952. En – ellas, por orden cronológico A. Breton expone en inicio y desarrollo del surrealismo, tras la separación del grupo Dada inicial. La vida del grupo, la unión y separación de sus miembros, entre ellos Aragon Los acontecimientos historicos y

⁴ En cuanto a los errores tipográficos, podríamos señalar un error en el número de página en el índice, ya que el capítulo XIII no empieza en la página 117, sino en la 177. En lo que respecta a errores de comprensión, el traductor escribió “azar colectivo” en el capítulo X en lugar de “azar objetivo”.

⁵ AGA 66-05805, exp. 6755 (1970).

⁶ Se mantienen los múltiples errores ortográficos y tipográficos del texto original.

la postura adiptada por el grupo surrealista hasta el compromiso político con el partido comunista y su separación radical de él ulteriormente. Bajo el título “respuestas a otras preguntas”, se recogen entrevistas periodísticas de Breton entre los años 1,941-1,952.

Un libro ameno nada popular por lo cerrado del mundo surrealista y curioso por ser el germen de un movimiento, cuyas derivaciones informan el arte actual en muchos de sus aspectos. Por el compromiso comunista del grupo y su expresión en A, Breton deben ser tachados los párrafos entre corchetes señalados en las páginas 111, 124, 134, 174, (177-178), 188, 190. Se hace la aclaración de que en página 260 261 y 264 (2º línea) se contienen violentas manifestaciones sobre la fe cristiana.

AUTORIZADO con tachaduras.

Madrid, 11 de julio de 1970

El lector,

M. Concepción ¿del Pino?

En el escrito, la censora resumió el contenido de la obra y explicó que no era un libro popular, debido a “lo cerrado del mundo surrealista”. Con esta aclaración, dio a entender que el documento no iba dirigido a cualquier clase de público y que solamente los más eruditos serían los que leerían este tipo de texto. Como afirma Ruiz (2004: 238),

Esta oposición entre lo culto y lo popular se traducía, en el terreno de la lectura, en la formación de, al menos, dos castas lectoras con características, posibilidades y necesidades propias. Los lectores cultos estaban familiarizados con el medio, su formación les permitía enfrentarse al texto escrito con ciertas garantías, discernir entre el oro y el oropel, entre la verdad y las añagazas que los malvados, corruptores y los manipuladores escondían bajo la vistosa hojarasca de las palabras. Los lectores populares, por el contrario, adolecían de un notable infantilismo, resultaban influenciables y fácilmente impresionables.

Así, dado el carácter culto de esta publicación, no todos los lectores españoles, en su mayoría populares, estaban preparados para leerlo. En general, el lectorado español prefería adquirir una novela popular, puesto que esta

[...] debe su popularidad a los temas que aborda (aventuras, romances, misterios...), al modo que los aborda (con tramas sin complejidades y lenguaje simple y directo), a su baratura, merced a su formato reducido y las deficiencias de los materiales empleados, a una estética inconfundible que permite su identificación con la sola visión de sus portadas y a su homogeneidad como producto [...] (Ruiz, 2004: 241).

Sin embargo, en el segundo franquismo, las nuevas editoriales comenzaron a difundir libros eruditos en colecciones de bolsillo y a precios reducidos. Estos textos seguían interesando a una población culta y pudiente de la sociedad, pero también a un sector más reivindicativo quien, gracias a la relativa modernidad económica, pudo adquirir más fácilmente este tipo de obras.

Además, la falta de libertades básicas provocó tensiones políticas y sociales, así como una intensa movilización social durante esta última etapa de la dictadura. De esta manera, surgieron, paulatinamente, agrupaciones que tomaron posturas claramente opuestas al discurso dictatorial, como ocurrió con los grupos más progresistas de la sociedad (intelectuales, estudiantes, trabajadores, etc.), que se decantaron por una ideología marxista, la cual gozaba de una amplia difusión en estos círculos (Barreiro, 2014 y 2017). Por esta razón, los adeptos a estas tendencias políticas se sentían más atraídos por libros de izquierdas como *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Según Bernecker (2009: 62),

El cristianismo progresista, que en los años sesenta todavía desempeñaba un papel sobresaliente, cedió al interés creciente por el psicoanálisis y por el pensamiento marxista. Si bien este marxismo no siempre era muy profundo o analítico, sí se puede decir que representaba la cultura dominante de la oposición democrática en la izquierda.

Esta nueva situación influyó seguramente en la actitud de la censora, quien decidió suprimir precisamente fragmentos políticos que guardaban relación con el marxismo y con la lucha revolucionaria.

Así pues, la primera parte que la evaluadora quiso censurar, pero que al final no se eliminó en la traducción publicada, está relacionada con la lucha de clases:

Dans le texte liminaire n° 4 dont nous parlons figure une phrase dans laquelle, aujourd’hui, je me retrouve assez bien. Permettez-moi de la citer : « Dans l’état actuel de la société en Europe, nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire, quand bien même elle prendrait pour point de départ la lutte des classes et pourvu seulement qu’elle mène assez loin » (TO p. 111).

En el prólogo al n° 4 al que nos estamos refiriendo, figura una frase con la cual hoy me siento totalmente identificado. Permítame que se la cite: “En el estado actual de la sociedad europea, permanecemos adictos al principio de toda acción revolucionaria, incluso cuando ésta tome como punto de partida la lucha de clases y mientras la lleve lo suficientemente adelante” (TM p. 115).

El segundo fragmento, que tampoco se censuró en la publicación de 1972, es un inciso (“dominait tous les autres”) en el que Breton explica que el proyecto marxista es superior a cualquier otro:

Des hommes, au cours des âges, avaient tiré des plans à cet effet, mais un de ces plans dominait tous les autres, c'était le plan marxiste. Nous l'avions déchiffré peut-être en trop grande hâte, du moins très avidement (TO p. 124).

Algunos hombres, en el curso de las edades, habían elaborado planes a este respecto, pero uno de estos planes se destacaba por encima de los restantes; se trataba del marxismo. Tal vez nosotros lo habíamos descifrado demasiado apresuradamente, pero al menos lo habíamos hecho con avidez (TM p. 128).

La tercera parte que la censora quiso suprimir se encontraba en la página 55 de las galeradas de la traducción y estaba relacionada con el marxismo, aunque tampoco se tachó en la versión final traducida:

Il en est ainsi, non pas sans doute parce que la démarche de notre esprit nous a conduits irrésistiblement à retrouver et à vérifier les thèses marxistes par nous-mêmes, mais parce qu'il est indubitable que le marxisme porte, au moins jusqu'à l'époque qui nous occupe, la plus grande chance de libération des classes et des peuples opprimés (TO p. 134).

Y esto era así no porque el camino emprendido por nuestro espíritu nos condujera irresistiblemente a reencontrar y verificar las tesis marxistas personalmente, sino porque es indudable que el marxismo asumía, al menos hasta la época de que estamos hablando, la esperanza de liberación de las clases y los pueblos oprimidos (TM p. 138).

La cuarta frase que se pretendió suprimir, pero no se eliminó finalmente, consiste en un texto llamado “Appel à la lutte”, en el que se solicitaba a las organizaciones sindicales y políticas pertenecientes a la clase obrera que se unieran y apoyaran una huelga general. La evaluadora solamente quiso que se censurara la segunda proposición de la frase, pero esta tampoco desapareció de la versión española:

[Cette réunion – elle devait durer la nuit entière – aboutit à la rédaction d'un texte intitulé « Appel à la lutte »] qui conjurait les organisations syndicales et politiques de la classe ouvrière de réaliser [sic] l'unité d'action et acclamait la grève générale (TO p. 174).

[Esta reunión – que duró toda la noche – desembocó en la redacción de un texto titulado “Appel à la lutte”,] que hacía un llamamiento a las organizaciones sindicales y políticas de la cla-

se obrera a realizar la unión de acción y a proclamar la huelga general (TM p. 178).

La siguiente parte que se pretendió censurar, la correspondiente a las páginas 74 y 75 de las galeradas, está relacionada con el estalinismo y la revolución española. Este fragmento sí se censuró y no aparece en la traducción publicada en 1972. La parte traducida debería haber aparecido en la página 181 del texto meta:

La lutte n'a été, au départ, plus circonscrite entre les forces d'obscurantisme et d'oppression, d'une part, et d'autre part, tout ce qui pouvait être volonté de libération, d'émancipation de l'homme à l'état pour ainsi dire natif. A ce moment où le stalinisme n'avait pas encore eu le temps de poser sa griffe sur le prolétariat espagnol et catalan, la situation était admirablement claire. Nous pouvions applaudir sans réserves, indistinctement, aux victoires de la F.A.I. ou du P.O.U.M, supputer journellement leur chance d'accomplir une révolution qui fût la troisième des grandes révolutions des temps modernes et qui fût – qui sait – la première à ne pas connaître de thermidor. On sait assez ce que l'intervention stalinienne put faire de toutes ces illusions, de tous ces espoirs. Mais cela vit encore, cela s'est même redressé, presque contre toute attente, en mars 1951, et est loin d'avoir dit son dernier mot. L'imagerie mentale des premiers jours de la révolution espagnole nous garde l'aspect d'un Benjamin Péret assis devant une porte de Barcelone, fusil d'une main et, de l'autre, caressant un chat sur ses genoux. Dans mon livre *L'Amour fou*, qui devait paraître en 1937, je dis pourquoi je n'étais pas physiquement avec lui ou dans ses parages : c'était à cause d'une enfant, la mienne, qui venait de naître et qui n'eût eu aucun moyen de vivre sans moi (TO pp. 177-178).

La lucha no había estado nunca anteriormente tan circunscrita entre las fuerzas del oscurantismo y de la opresión, por una parte, y por otra, todo lo que podía ser voluntad de liberación, de emancipación del hombre en estado, por así decirlo, nativo. En ese momento en que el estalinismo no había tenido aún tiempo de poner su garra sobre el proletariado español y catalán, la situación era admirablemente clara. Nosotros podíamos aplaudir sin reservas indistintamente tanto las victorias de la F.A.I. como las del P.O.U.M. y calibrar diariamente sus posibilidades de llevar a cabo una revolución que habría sido la tercera de las grandes revoluciones de los tiempos modernos y que fuera – quién sabe – la primera en no conocer su thermidor. Ya es sabido lo que hizo la intervención estalinista con todas las

[sic] ilusiones y esperanzas. Pero aún están vivas estas ilusiones y esperanzas, e incluso se han reavivado, casi contra lo que era de esperar, en marzo de 1951, y todavía no han dicho su última palabra. La imaginería mental de los primeros días de la revolución española nos ofrece el aspecto de un Benjamin Péret sentado frente a una puerta de Barcelona, con el fusil en una mano y con la otra acariciando un gato que está sentado en sus piernas. En mi libro *L'Amour fou*, que debía publicarse en 1937, explico por qué yo no estaba físicamente junto a él: se debía a una niña, la mía, que acababa de nacer y que no tenía ninguna posibilidad de vivir sin mí (TM p. 181).

En sexto lugar, cabe citar una supresión relacionada de nuevo con la necesidad de una lucha revolucionaria. Como se puede comprobar en la versión española, esta parte no se eliminó:

[Il me paraissait plus important de leur montrer chez Trotski ce qu'il pouvait y avoir d'*humain* au sens le plus élevé du terme et, pour cela, de mettre en valeur cette faculté – la sienne – comme j'avais pu l'apprécier au cours de nos randonnées à travers le Mexique, cette faculté de relier tout menu fait d'observation à une donnée générale, de le faire tourner – sans qu'il y eût jamais là rien d'artificiel ou de forcé –] à l'espoir d'un réajustement des valeurs de ce monde qui vînt encore fortifier le sentiment de la nécessité de la lutte révolutionnaire (TO p. 188).

[Entonces creí más importante mostrarles lo que podía haber en Trotsky de *humano* en el sentido más elevado de la expresión y para hacerlo valoré la facultad que poseía, y que pude apreciar durante nuestros paseos por Méjico, de relacionar todo hecho insignificante de observación con un tema general, y darle vueltas – sin que hubiera nunca en ello nada de artificial o forzado –] con la esperanza de llegar a un reajuste de los valores de este mundo que fortificara aún más el sentimiento de la necesidad de la lucha revolucionaria (TM p. 190).

Asimismo, Breton hizo un comentario relativo a Trotsky, en el que ponía de relieve su elevado potencial revolucionario. En este caso, tampoco se eliminó la frase en la versión final publicada en España:

[Il est indéniable que la guerre de 1939 et ses suites ont fait descendre un voile d'ombre sur elle]. Sans doute, les nouvelles générations ne ressentent-elles plus ce qui passait d'électrisant dans ce nom : Trotski, longtemps chargé du plus haut potentiel révolutionnaire (TO p. 190).

[Es indudable que la guerra de 1939 y sus consecuencias han hecho caer un oscuro velo sobre ella]. Sin duda, las nuevas generaciones ya no sienten el efecto electrizante de ese nombre, Trotsky, que durante mucho tiempo estuvo cargado del más alto potencial revolucionario (TM p. 192).

En esa misma página, el autor hace alusión al arte y a la poesía, puesto que considera que estas dos pueden ayudar al pueblo a llegar a la llamada lucha emancipadora. Este fragmento tampoco fue censurado en el libro traducido:

[Ce fut de parvenir avec lui à un accord touchant les conditions qui, du point de vue révolutionnaire, devaient être faites à l'art et à la poésie] pour que ceux-ci participent de la lutte émancipatrice, tout en restant entièrement libre de leur démarche propre (TO p. 190).

[Fue el llegar a un acuerdo con él referente a las condiciones que, desde el punto de vista revolucionario, deberían plantearse al arte y la poesía] para que ambas participaran de la lucha emancipadora, quedando, no obstante, totalmente libres de poder seguir su curso característico (TM p. 192).

Además, el Ministerio consideró que se debía suprimir también el siguiente fragmento, perteneciente a la página 115 de las galeradas, donde Breton criticaba ostensiblemente la religión cristiana. En este caso, todo el párrafo se eliminó en la publicación traducida:

Rien ne me réconciliera avec la civilisation chrétienne. Du christianisme je repousse toute la dogmatique masochiste appuyée sur l'idée délirante du « péché originel » non moins que la conception du salut dans un « autre monde » avec les calculs sordides qu'elle entraîne dans celui-ci. Cela ne m'empêche pas, vous pensez bien, de porter à la mythologie chrétienne, aux spéculations auxquelles elle a donné lieu, une partie de l'intérêt que je dispense également aux mythologies égyptienne, grecque, aztèque, etc. Dans la mesure où cet intérêt fait jouer certains ressorts sensibles, j'ajoute que, dans le cadre du christianisme, mon inclination va tout droit aux hérétiques. Telles sont les dispositions que j'oppose une fois pour toutes aux entreprises d'altération et de confiscation dont, après celles de Baudelaire, de Rimbaud, plus récemment même de Sade, à son tour la pensée surréaliste est l'objet. Quant à la *civilisation* chrétienne, est-il besoin de dire que les griefs mortels que nous avons contre elle vont bien au-delà d'un désaccord fondamental portant sur ses principes constitutifs ? Nous la condamnons en raison de l'indignité croissante dont elle a fait preuve par rapport à ses prémisses mêmes. Vieux reliquat, absurde sé-

quelle, il y a plus de deux siècles – disons depuis la mort de Pascal – que nous continuons à entretenir cette sorcière qui n’a plus que quelque malignité pour tout pouvoir. On ne s’en débarrassera à jamais qu’en [...] (TO pp. 260-261).

Nada me reconciliará con la civilización cristiana. Del cristianismo yo rechazo toda la dogmática masoquista basada en la idea delirante del “pecado original” así como también el concepto de salvación en “otro mundo” con los sórdidos cálculos que provoca la salvación. Esto no impide, como comprenderá, que muestre hacia la mitología cristiana y hacia las especulaciones a que da lugar, una parte del interés que dispenso igualmente a las mitologías egipcias, griegas, aztecas, etc. En la medida en que este interés hace mover algunos resortes sensibles, y debo añadir que, en el marco del cristianismo, mi inclinación se dirige directamente hacia los heréticos. Estas son las disposiciones que opongo de una vez para todas a los intentos de alteración y confiscación, que después de Baudelaire, Rimbaud y más recientemente incluso a Sade, de que es objeto a su vez el pensamiento surrealista. En cuanto a la *civilización* cristiana, es necesario decir que los perjuicios *mortales* que tenemos en contra suya van mucho más allá de un desacuerdo fundamental que afecta a sus principios constitutivos. Nosotros la condenamos debido a la indignidad creciente de que ha dado pruebas en resecuela, hace más de dos siglos – digamos desde la muerte lación con sus propias premisas. Vieja reliquia, absurda de Pascal – que seguimos manteniendo a esa bruja que por poder sólo tiene la malignidad⁷. Sólo nos desembarazaremos para siempre de ella (TM p. 269).

Es importante destacar que, después de recibir el expediente con las observaciones, la editorial decidió suprimir tanto la cuestión que se le planteó al escritor como su respuesta. La pregunta que se le formuló fue la siguiente: “Quelle fut l’influence de cette rupture sur l’activité du surréalisme, et quelle attitude prit-il au moment où éclatait la guerre d’Espagne?”.

Por último, en la página 116 de las galeradas, Breton hace un comentario en el que critica la existencia de Dios. Los censores consideran de nuevo que esta frase debe suprimirse en la traducción final, pero comprobamos que en la publicación final traducida no se eliminó: “(pour être mort vous m’accorderez qu’il faut avoir existé)”

⁷ La editorial ha transcrito incorrectamente el fragmento y las últimas partes no tienen sentido. Lo correcto sería: “Nosotros la condenamos debido a la indignidad creciente de que ha dado prueba en relación con sus propias premisas. Vieja reliquia, absurda secuela, hace más de dos siglos - digamos desde la muerte de Pascal – (...)”.

(TO 264); “(para morir, estará usted de acuerdo conmigo en que hace falta haber existido)” (TM p. 272).

Sin embargo, cabe subrayar que dicho libro no lo evaluó solamente un lector, sino dos. Así, el día 20 de julio de 1970, nueve días después de la primera evaluación, el censor número 12 escribió una extensísima observación sobre la traducción, en la que explica detalladamente la relación que había entre los surrealistas y el comunismo:

Dieciseis⁸ entrevistas radiofónicas con André Breton hechas por André Parinaud y relativas todas ellas al nacimiento, formación, desarrollo, estética, problemas, pasado, presente y futuro del surrealismo. Otras entrevistas hechas por otros entrevistadores, asimismo en relación con el surrealismo pero de temas dispares. Las importantes son las 16 primeras. En ellas, André Breton hace una exposición detenida del ideario surrealista y de la composición de los diversos grupos surrealistas franceses y extranjeros. La mayor parte del libro la ocupa el examen de las relaciones entre el surrealismo y el comunismo. Es también la más interesante. Sabido es que muchos surrealistas, empezando por Breton, fueron comunistas y que más tarde rompieron con el comunismo. Probablemente la intención del editor es demostrar el hecho conocido de que entre surrealismo y comunismo existió una fusión total o casi total. Aun así, el libro merece ser publicado, ya que de la exposición de Breton (sin dejar de ser marxista y antiespañol) se saca la consecuencia de que el comunismo es enemigo de toda libertad de expresión y que servirle como artista o intelectual es convertirse en un lacayo suyo. Así, pues, casi todas las entrevistas tratan de la infiltración del comunismo en el movimiento surrealista, que culmina en el viaje a la URSS de Louis Aragon y Philippe Soupault, donde se les exige obediencia ciega al comunismo. Breton protesta y publica el Segundo Manifiesto Surrealista, pero ello hace que el comunismo – y sobre todo Aragon y Eluard, – le consideren traidor. Otros surrealistas importantes abandonan el PC: Dalí [tachado]. Los métodos de chantaje comunistas están bien descritos por Breton con motivo del Primer Congreso por la Defensa de la Cultura (París, 1935), donde se niega la palabra a Breton y se lleva al suicidio a su amigo Crevel, así como con motivo de la guerra civil española. Tras la caída de Francia en 1940, Breton emigra a Estados Unidos y cuando regresa a París en 1946 ve que todos los puestos culturales están en manos de comunistas y que a los surrealistas no comunistas (Breton se hi-

⁸ Mantenemos los errores tipográficos del original.

zo trotskista entre tanto) se les niega el pan y la sal. Pese a ello, mantiene su fe en el marxismo no soviético y en el futuro del surrealismo (1952), entonces prácticamente muerto. Tachaduras: págs. 134, 177-178.

AUTORIZADO

Madrid, 20 de julio de 1970

El lector,
(firma ilegible)

Al comparar el primer juicio de valor con el segundo, comprobamos que este último sugirió menos supresiones que el primero y que el segundo estaba más interesado en que se eliminaran solo dos pasajes relacionados con el marxismo y la revolución. Es también paradójico que el segundo lector criticara el comunismo por ser éste enemigo de toda libertad de expresión, a la vez que exigía las supresiones de los fragmentos de las páginas 134, 177 y 178 de la versión francesa.

De todas formas, gracias a esta segunda observación, confirmamos que los censores se mostraban cada vez más benévolos a finales del franquismo, especialmente con los libros dirigidos a un público minoritario. Según Rojas (2006: 60-61),

El Servicio de Orientación Bibliográfica, órgano encargado de la censura de publicaciones unitarias, recibirá nuevas disposiciones sobre censura de libros, según las cuales, a grandes rasgos, los censores debían juzgar con mucha mayor benevolencia los libros “de minorías”, es decir, aquellos cuya complejidad de lectura y elevado precio restringiesen su acceso a una minoría intelectual económicamente solvente.

En cuanto a las dos partes que el segundo evaluador consideró censurables, es importante señalar que estas seguían teniendo relación con el marxismo y con la lucha revolucionaria que hemos observado en los ejemplos analizados anteriores. Esto vuelve a demostrar la arbitrariedad con la que actuaba la censura franquista y que continuaba en los últimos años del régimen, puesto que no se sabe con certeza por qué los evaluadores consideraban que unos fragmentos de la misma temática debían ser censurables y otros no. Según De Blas (1999: 286),

la tantas veces aludida arbitrariedad o ambigüedad de la censura confirma precisamente este hecho: la imposibilidad de fijar una norma precisa, es decir, un espacio de separación definido entre lo prohibido y lo permitido.

El contenido de todos estos fragmentos, tanto los suprimidos como los no suprimidos en la versión final traducida, nos recuerda precisamente los cuatro criterios de censura enumerados por Abellán (1980: 88), dado que fueron los que, según él “resistieron más que otros a la erosión del tiempo y fueron la piedra de toque hasta la desaparición física de Franco y la terminación del período de transición suarista”:

1. *Moral sexual*: entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
2. *Opiniones políticas*: no se admitía ninguna oposición al régimen.
3. *Uso del lenguaje*: considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
4. *La religión como institución y jerarquía*: depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica.

En este caso, los dos contenidos censurables en la obra según los dos lectores fueron las “opiniones políticas” y “la religión como institución y jerarquía”.

Unos meses más tarde, el 20 de abril de 1971, la editorial volvió a mandar un correo al Ministerio en el que solicitaba de nuevo la consulta voluntaria de la publicación, puesto que la obra iba a publicarse en una edición de bolsillo por la misma casa. Además, el editor le había cambiado el título: a partir de ahora, se llamaría *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. En este caso, el 3 de mayo de 1971, un censor anotó lo siguiente a máquina: “tachaduras en las páginas 55, 74, 115, 116. Lo demás AUTORIZABLE. 3-mayo-1971”. Estas páginas se referían a las galeradas traducidas que recibió el Ministerio y que se añadieron al expediente. Además, se explicaba que este libro “fue presentado en consulta voluntaria con el título Conversaciones 1913-1952 y ya se hicieron las tachaduras correspondientes”.

No obstante, de esas cuatro páginas que citó el último evaluador, solamente se censuraron dos en la versión final publicada en España. Este hecho viene a confirmar que la decisión de los censores no era vinculante y que

El informe de los censores o lectores, como se les suele designar, sea cual sea el tono o la rotundidad del mismo, no es vinculante y la decisión final depende de una autoridad superior, bien del Director General correspondiente, o incluso en ocasiones, del propio Ministro (Santamaría, 2000: 216).

Tras recibir las observaciones por parte del Ministerio, Barral mandó de nuevo una carta el 17 de febrero de 1972 en la que comunicaba el depósito de seis ejemplares de la obra corregida, como lo exigía el artículo 12 de la Ley de Prensa e Imprenta del 18 de marzo de 1966.

El 19 de febrero de 1972, casi dos años después de su primer paso por la Administración, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones* se registró en el Ministerio de Información y Turismo para que la traducción pudiera finalmente publicarse en España.

3. A modo de conclusión

Gracias a la relativa apertura política de los años 60, las editoriales españolas empezaron a ser cada vez más productivas y se fundaron otras nuevas, más interesadas en publicar obras de interés cultural o político. Efectivamente, como hemos constatado en el expediente de censura relativo a la traducción titulada *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones* (1972) del escritor surrealista y marxista francés André Breton, uno de los dos censores consideró el texto “nada popular por lo cerrado del mundo surrealista”, lo que confirma que la editorial Barral publicó la obra por razones políticas y/o culturales con el fin de atraer a un público más erudito y contestatario.

Asimismo, cabe destacar que en esa época la traducción representaba un papel importantísimo en la industria del libro: de 1962 a 1968, la traducción ocupaba más del 38% de la producción global, un porcentaje muy alto en relación con otros países. El momento culminante apareció en 1965, justo antes de promulgarse la nueva Ley de Prensa (1966), en el que el 55% de la producción total eran traducciones (Godoyol, 2015: 17-34).

Dado que André Breton era considerado como un autor extranjero controvertido y difícil de leer en ese momento, los dictámenes de censura se delegaron a miembros intelectuales del régimen, seguramente a profesores universitarios que leían perfectamente el francés, puesto que en un primer momento solo recibían la versión original del libro, como en el caso de *Entretiens*.

Los dos evaluadores que analizaron la obra tenían puntos de vista diferentes sobre la obra de Breton y no se fiaban de lo que escribía, puesto que era marxista y hostil al franquismo. Por esa razón, juzgaron oportuno eliminar algunos fragmentos relacionados con la lucha revolucionaria y la religión.

No obstante, es interesante señalar que, en el segundo franquismo, seguía existiendo arbitrariedad sobre lo que se debía o no se debía censurar. Como el propio Barral (2001: 399-400) afirmó, “los criterios de cada censor eran absoluta y salvajemente personales, dictados por las manías y las frustraciones de cada uno”. En el caso de *Entretiens*, por ejemplo, la primera censora suprimió más partes del texto que el segundo censor. Además, al final de la evaluación, se decidió eliminar menos fragmentos de los recomendados por ambos censores, lo que demuestra la progresiva tolerancia de estos últimos años de dictadura respecto a las publicaciones “cultas” o “de minorías”. No debemos olvidarnos de otro evaluador que, casi un año después de las opiniones vertidas por los dos censores previos, consideró que se debían suprimir cuatro partes del libro, aunque finalmente se le hizo caso omiso. Así, de las diez partes censurables según los criterios de estas tres personas, solo dos se censuraron realmente. El contenido de las dos supresiones estaba relacionado con la civilización cristiana en general y con la lucha revolucionaria en España en particular.

Dicha transigencia se debe también a la apertura de la sociedad española en el segundo franquismo, producida por el turismo, el éxodo rural, la emigración, etc. Estos cambios provocaron, pues, una evolución de las mentalidades y, con ella, un retorno a las teorías marxistas por parte de la oposición democrática de izquierdas, lo que facilitó la generalización de comportamientos “modernos”: apertura frente a la religión, mayor laxismo en las costumbres, pluralismo político, etc., aspectos que se encontraban precisamente dentro de los criterios de censura definidos por Abellán (1980). En este sentido, podemos inscribir la traducción de las obras de Breton dentro de un conjunto más amplio de cambios acaecidos al final de la dictadura, lo que anunció el fin del régimen autoritario y la apertura del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, Manuel (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.
- ABELLÁN, Manuel (1982): «Censura y autocensura en la producción literaria española». *Nuevo Hispanismo*, 1, 169-180.
- ALONSO CAMPOS, Juan Ignacio (2017): *Carlos Barral, la edición en la España franquista*. Tesis doctoral dirigida por Jon Juaristi Linacero. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- BARRAL, Carlos (2001): *Memorias*. Barcelona, Península.
- BARREIRO, Paula (2014): «La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», in Paula Barreiro y Julián Díaz (eds.), *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la guerra fría a la globalización*. Murcia, CENDEAC.
- BARREIRO, Paula (2017): *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*. Liverpool, Liverpool University Press.
- BERNECKER, Walther (2009): «El cambio de mentalidad en el segundo franquismo», in Nigel Townson (ed.), *España en cambio. El segundo franquismo 1959-1975*. Madrid, Siglo XXI.
- BRETON, André (1952): *Entretiens*. París, Gallimard.
- BRETON, André (1972): *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral.
- DE BLAS, J. Andrés (1999): «El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones». *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 281-301.
- DE DIEGO, José Luis (2008): «Algunas hipótesis sobre la edición de literatura en la España democrática», in *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.307/ev.307.pdf.

- GODAYOL, Pilar (2015): «Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista: las traducciones al catalán». *Quaderns de Filologia*, 20, 17-34.
- GÓMEZ-REINO, Enrique (2007): «La ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta: un modelo de autocensura». *Dereito*, 16, 209-219.
- MARTÍNEZ, Jesús Antonio (2011): «Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975)». *Arbor*, 187, 127-141.
- NÚÑEZ, Laureano (2012): «De Dante a Pasolini. La traducción de la poesía italiana durante la dictadura franquista (1939-1979)». *Transfèr*, VII, 3-18.
- ROJAS, Francisco (2006): «Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60». *Paso y memoria*, 5, 59-80.
- RUIZ, Eduardo (2004): «En pos del “buen lector”: censura editorial y clases populares durante el Primer Franquismo (1939-1945)». *Espacio, Tiempo y Forma*, 16, 231-251.
- SANTAMARÍA, José Miguel (2000): «La traducción de obras narrativas en la España franquista. Panorama preliminar», in Rosa Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León, Universidad de León.
- VILA-SANJUAN, Sergio (2003): *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona, Destino.

El enfoque orientado a la acción aplicado al diseño de materiales en las secciones bilingües de francés en la Comunidad de Madrid

Gema SANZ ESPINAR

Universidad Autónoma de Madrid

gema.sanz@uam.es

Resumen

Aplicaremos el enfoque “orientado a la acción” del *MCERL* (2002), basado en “tareas” que implican a su vez un género. Concebiremos tareas propias de las asignaturas de disciplinas no lingüísticas (DNL) en las secciones bilingües de francés de secundaria, para una mejor concepción de materiales didácticos para la enseñanza del francés para objetivos específicos (FOE). Analizaremos con detalle el género en términos de funciones y nociones, y mostramos que las funciones comunicativas y las nociones nos permiten delimitar la gramática y el vocabulario propios de la tarea. Este recorrido de los niveles pragmáticos a los lingüísticos es una herramienta útil para el profesorado.

Palabras clave: Didáctica del francés como lengua extranjera. AICLE/EICLE. Francés de especialidad. Géneros discursivos. Marco común europeo de referencia. Tarea.

Abstract

We will apply the task-based approach (Consejo de Europa: 2002) to the design of learning materials aimed for the bilingual instruction in CLIL subjects taught in French language in Spain (secondary education). Through an examination of the notion of “task” within a pragmatic paradigm, the direct connexion between task and discourse genres, functions and notions is determined. We show how functions determine grammar and how notions determine the vocabulary to be used and, finally, we will show the convenience of implementing this approach for teachers.

Key words: Teaching and learning French as a Foreign Language. CLIL. French as a Specialized Language. Discours genres. Common European Framework. Task.

Résumé

Nous présentons la mise en application de l’approche « actionnelle » issue du *Cadre européen commun de référence pour les langues* (2000), basée sur la notion de « tâche ». Cette méthodologie sera utilisée pour la conception de matériels de français de spécialité (FOS) dans les sections bilingues de français en Espagne (EMILE au niveau du secondaire). Nous

* Artículo recibido el 21/11/2017, evaluado el 6/04/2018, aceptado el 4/03/2019.

analysons la notion de « tâche » d'un point de vue pragmatique, de façon à mettre en évidence son rapport immédiat aux genres discursifs, aux fonctions et aux notions. Nous montrons comment les fonctions communicatives et les notions déterminent la grammaire et le vocabulaire à utiliser, tout en devenant un outil-clé pour les enseignants du secondaire.

Mots clé : Didactique du français langue étrangère. EMILE. Français de spécialité. Genres discursifs. Cadre européen commun de référence. Tâche.

0. Introducción

Las secciones bilingües o lingüísticas¹ en las etapas de Primaria a Bachillerato son un fenómeno característico del siglo XXI en la enseñanza oficial en España. Entre las primeras secciones encontramos la Comunidad Valenciana en 1998, para inglés, pero es a partir de 2007 cuando empiezan a generalizarse en el diseño de la educación bilingüe, con el inglés como lengua principal. En cuanto al francés, las secciones inician su andadura en Andalucía en 1998, como proyecto piloto, extendiéndose paulatinamente en ese territorio y en otras comunidades año a año. Se considera una fase experimental hasta 2005, momento en que se aprueba el Plan de Fomento del Plurilingüismo para consolidar este nuevo modelo de Centros Bilingües. En este artículo, nos centraremos en la Comunidad Autónoma de Madrid, cuyas secciones de francés en secundaria datan de 2006-2007 (Consejo de Gobierno de la CAM, 2006). Comparadas con las de inglés, que se inician en 2004-2005, son escasas, sobre todo teniendo en cuenta que hay algo más de 100 Institutos bilingües y entre ellos solo 4 secciones de alemán y 19 de francés.

Algunos datos que conviene conocer sobre las características y evolución de las secciones en la Comunidad de Madrid son los siguientes:

- En 2006-2007, nacen las primeras secciones lingüísticas de francés en Secundaria con un nivel debutante de partida para los alumnos. Once años después, en 2017-2018 se inicia la andadura de las secciones lingüísticas de francés en primaria (ver Tabla 1). En 2018-19 hay unos 4500 alumnos en secciones lingüísticas de francés.

¹ Hablaremos, como en la legislación, de “secciones lingüísticas”, aunque el término de “sección bilingüe” forma parte del conocimiento y del uso popular a día de hoy. En la normativa, solo las secciones de inglés son denominadas “bilingües”. Desde el punto de vista de la enseñanza bilingüe y de los estudios actuales sobre el bilingüismo, tomaremos como referencia la concepción de “persona bilingüe” que empieza desde el minuto cero de la enseñanza-aprendizaje (Grosjean, 2015: 15): “la grande majorité de ceux qui se servent de deux ou de plusieurs langues dans la vie de tous les jours n’ont pas une compétence équivalente et parfaite de leurs langues. De plus, ils sont nombreux à avoir acquis leur(s) autre(s) langue(s) à l’adolescence, ou même à l’âge adulte, et non dans la petite enfance. En outre, certains ne savent ni lire ni écrire une de leurs langues, et beaucoup d’autres ont un accent dans l’une d’elles. Enfin, ils se servent de leurs langues dans des situations différentes, avec des personnes variées, pour des objectifs distincts – un principe de complémentarité”.

- En 2007 tienen lugar las primeras habilitaciones para los profesores de DNL.
- En 2008-2009 tienen lugar los primeros exámenes de DELF Scolaire.
- En 2011-2012 se crean los tres primeros IES con posibilidad de cursar el Bachibac². De entre las distintas secciones de francés, algunas tienen esta opción y/o bien otras (Label Francéducation, Programa bilingüe inglés o Bachillerato de Excelencia) en diferentes combinaciones.

CENTROS	2006-07	2007-08	2010-11	2017-18	2018-19
DAT Madrid Capital					
IES Beatriz Galindo	X				
IES Gabriel García Márquez	X				
IES Marqués de Suanzes	X				
IES San Isidro	X				
IES Alameda de Osuna		X			
IES Gregorio Marañón		X			
IES Alfredo Kraus					X
IES Las Musas					X
IES María de Molina					X
CEIP Marqués de Suanzes				X	
CEIP Miguel Blasco de Vilatela					X
CEIP Filósofo Séneca					X
DAT Norte					
IES Severo Ochoa (Alcobendas)	X		--*	--	--
IES Juan de Mairena (SS Reyes)	--	--	X*		
IES Pintor Antonio López (Tres Cantos)		X			
IES Ángel Corella (Colmenar Viejo)					X
CEIP Antonio Buero Vallejo (SS Reyes)					X
CEIP Ntra Señora de la Valvanera (SS Reyes)					X
CEIP Carmen Iglesias (Tres Cantos)					X
CEIP Ciudad de Nejapa (Tres Cantos)					X
CEIP Virgen de los Remedios (Colmenar Viejo)					X
DAT Sur					
IES Alfonso Moreno (Brunete)	X				
IES Barrio Loranca (Fuenlabrada)	X				
IES Los Rosales (Móstoles)	X				
CEIP La Cañada (Fuenlabrada)					X
CEIP Dulce Chacón (Fuenlabrada)					X
DAT Este					
IES Luis de Góngora (Torrejón de Ardoz)	X				
IES Antonio Machado (Alcalá de Henares)	X				
CEIP Mozart (Alcalá de Henares)					X

² cf. Embajada de Francia en Madrid (2014) y Ministerio de Educación y Formación Profesional (2018).

CENTROS	2006-07	2007-08	2010-11	2017-18	2018-19
DAT Oeste					
IES Las Encinas (Villanueva de la Cañada)	X				
IES Las Canteras (Collado Villalba)	X				
CEIP El Peralejo (Alpedrete)				X	
CEIP Cañada Real (Collado Villalba)					X

* La sección del IES Juan de Mairena sustituye a la sección del IES Severo Ochoa, que desaparece.

Tabla 1. Secciones lingüísticas de francés desde sus orígenes hasta el curso actual en Secundaria (IES) y en Primaria (CEIP).

Dado que los currículos oficiales de ESO y Bachillerato están dirigidos a los alumnos que no son de sección lingüística, es necesario adaptar los contenidos de francés y las metodologías en las distintas disciplinas que se adscriban al programa de las secciones lingüísticas. Esto implica la participación del profesorado de los centros:

a) por un lado, el profesorado de las Disciplinas no Lingüísticas (DNL)³, es decir, de las materias o asignaturas que no son propiamente las de lengua extranjera (*Biología, Historia y Geografía, Educación Física, Música...*)⁴, se ha visto en la circunstancia de tener que formarse para pasar un examen de habilitación lingüística⁵ e impartir docencia en lengua extranjera, así como de tener que implementar metodologías nuevas más activas e interactivas.

b) por otro lado, el profesorado de Francés como Lengua Extranjera (FLE) que ha participado en estas experiencias se ha visto en la circunstancia de formarse en enseñanza del Francés para Objetivos Específicos (FOE⁶) para realizar adaptaciones curriculares⁷, especialmente para que los contenidos de las horas de lengua francesa (que se aumentan de 3 a 5 semanales) se dirijan a apoyar de manera muy específica las

³ Esta denominación ha sido criticada, por ejemplo, por Gajo (2007), quien propuso “Discipline dite non linguistique” (DdnL) o “Disciplina llamada no lingüística” dado que la enseñanza de la Historia, Biología, etc. requiere la comunicación por medio del lenguaje. Por otro lado, podemos utilizar “disciplina AICLE” (Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lengua Extranjera) o “EMILE” (*Enseignement d'une matière intégré à une langue étrangère* o *Enseignement d'une matière par l'intégration d'une langue étrangère*, ambos términos utilizados ya en el informe de la Comisión europea – Eurydice en 2006), que son aquellas asignaturas que forman parte del programa bilingüe incluyendo el FLE.

⁴ Sabiendo que ni *Lengua española* ni *Matemáticas* pueden ser impartidas en otra lengua que no sea el castellano.

⁵ En la educación primaria se está pidiendo una certificación de B2 y para el profesorado de secundaria, un nivel C1 de alguno de los tres idiomas que pueden aparecer en una sección lingüística: francés, inglés y alemán.

⁶ En francés, FOS, *Français sur objectifs spécifiques*.

⁷ Se entiende que no hay “adaptaciones curriculares” en las disciplinas DNL, pues los contenidos son los mismos, aunque se impartan en ambas lenguas. Sin embargo, en la asignatura de Francés como Primera Lengua Extranjera, sí que hay contenidos diferentes, dado que cierto vocabulario, gramática y estructuras necesarias pueden estar previstas. Ahora bien, en general, como decíamos antes, la metodología es algo que todos los profesores implicados en AICLE/EICLE se ven abocados a cambiar, concretamente, se potencia el uso de metodologías más activas e interactivas para el alumnado.

necesidades de las clases de las distintas disciplinas que se impartan en francés (Pavesi *et al.*, 2001).

En cuanto a la progresión de contenidos de lengua francesa en el currículo oficial de ESO y Bachillerato, no se refleja una planificación de contenidos basada en el *Marco común europeo de referencia para las lenguas*, en adelante *MCERL* (2002)⁸ ni se propone una secuencia de niveles de lengua A1-B2 de 1º de la ESO a 2º de Bachillerato, pero sí hay un compromiso de los centros con el fin de preparar al alumnado para pasar estas pruebas oficiales en distintos momentos del recorrido educativo.

Por último, en cuanto a recursos didácticos específicos para secciones lingüísticas, queremos señalar que, comparado con las publicaciones propuestas para las secciones bilingües de inglés, las editoriales apenas proponen materiales educativos para las secciones lingüísticas de francés⁹ dado el número relativamente escaso de alumnos. Ahora bien, a partir del curso 2017-2018, en la Comunidad de Madrid, se produce un inicio de cambio en la situación, dado el nuevo giro en la política educativa. En dicho curso académico se inician en algunos institutos de Secundaria proyectos piloto para secciones “trilingües” francés-inglés, con algunas materias impartidas en francés y otras en inglés. También aparece un proyecto piloto para iniciar las secciones lingüísticas de francés en Educación Primaria. En 2018-2019 son ya 12 los CEIP implicados. En definitiva, dada esta novedad, es de esperar que en pocos años cambie ligeramente el panorama relativo a la publicación de materiales específicos por parte de las editoriales. Entretanto, instituciones como el Instituto Francés de Madrid apoyan la formación del profesorado para su habilitación lingüística y facilitan el acceso a materiales didácticos en soporte digital...

...Y, entretanto, el reciente diseño de los másteres de Formación del Profesorado de ESO y Bachillerato (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2007) ha hecho hueco a la formación del profesorado para la docencia en los contextos de AICLE/EICLE (Aprendizaje integrado de contenidos y lengua extranjera/Enseñanza integrada de contenidos y lengua extranjera). En particular, en el módulo específico de lengua extranjera, en algunas universidades aparece especificada una materia titulada *Complementos de formación disciplinar* en la que se tratan temas de política lingüística y de educación bilingüe. En ese marco, es pertinente trabajar la creación de materiales didácticos.

En este artículo pretendemos facilitar la aplicación del enfoque orientado a la acción (enfoque por tareas) en una parte de las clases de *Francés como Primera Lengua*, en concreto, en las dos horas suplementarias previstas para apoyar las asignaturas

⁸ Utilizaremos la fecha de la edición traducida al español del *Marco común europeo*, sabiendo que la versión en francés e inglés se publica en 2001.

⁹ Mencionaremos los cuadernillos de *Sciences Sociales* 1 y 2 y *Sciences Naturelles* 1 y 2 de Pearson-Longman de Díaz Díaz, García y Fernández Rodríguez (2009a y 2009b), Díaz Díaz, García y de la Viña Ferrer (2009) y Díaz Díaz, García y Martínez Pérez (2009).

DNL. Esas dos horas, que se convierten en horas de FOE, son el cruce, el lugar de encuentro de las DNL y del FLE. De este modo, propondremos un procedimiento para la concepción de materiales didácticos con el fin de enseñar una serie de tareas en FOE, basadas en tareas propias de las asignaturas DNL, siguiendo las pautas esbozadas en Sanz Espinar (2010) para FLE. Con este objetivo, marcaremos el camino para reflexionar desde el nivel de una programación por tareas, hacia niveles de concreción más operativos para el profesor, en concreto, el objetivo aquí será elaborar un compendio de contenidos específicos para una tarea, que llamaremos “référentiel” específico de una tarea, siguiendo el término utilizado en los *Référentiels* publicados para francés¹⁰.

Por último, presentaremos ejemplos de este procedimiento previo a la creación de materiales didácticos, que permite al profesor una autodisciplina a la hora de fijarse un objetivo pragmático (tarea - funciones y nociones), de explicitarse un contenido ajustado a dicho objetivo (gramática y léxico), de manera que pueda disponer de una herramienta de control de la presencia de dichos contenidos en los ejercicios que elabore. Este procedimiento ha sido propuesto en varios proyectos de formación en el Máster de Formación del Profesorado de ESO y Bachillerato (MESOB) en la Universidad Autónoma de Madrid, que hemos llevado a cabo estos últimos años siguiendo las pautas aquí explicitadas.

De manera somera, la experiencia pedagógica a la que nos referimos consistió en proponer al grupo entero de estudiantes de la asignatura *El francés en el aula de secundaria: aulas bilingües y aprendizaje integrado de contenidos y lengua francesa (AICLE/EMILE)* –que forma parte de la materia citada anteriormente del MESOB– un proyecto de elaboración de materiales para una misma unidad didáctica de una disciplina A-EICLE (*Biología, Historia, Música*). El grupo entero se dedica a concebir y formular tareas posibles del profesor de la materia DNL para, a continuación, pensar, desde la perspectiva del docente de lengua francesa, cómo proponer secuencias de ejercicios en las horas suplementarias dedicadas al FOE que ayuden a mejorar la capacidad del alumnado de secundaria para enfrentarse a ellas. Añadimos a esto que pedimos que el estudiante de máster aplique un enfoque orientado a la acción. La concepción de materiales, reflexiva, reflexionada, desde la programación por tareas hasta la secuencia de ejercicios, forma parte de nuestra propuesta particular de formación en este ámbito en que el profesor de FLE-FOE está abocado a crear sus propios materiales. Finalmente, mencionaremos sucintamente, no tanto los resultados de aprendizaje de los estudiantes del Máster, pues no dispondremos de espacio, sino las dificul-

¹⁰ Los *Référentiels* para francés existen para los niveles A1.1, A1, A2, B1 y B2, C1-C2, (Beacco y Porquier, 2007; Beacco y Porquier, 2008; Beacco et al., 2011a y 2011b; Riba, 2016)). Del nivel A1 al B2 contienen una estructura similar de contenidos: la descripción de los objetivos propios de cada nivel de lengua, tipos de géneros y textos que trabajar y listados de funciones, nociones, gramática, vocabulario, fonología, ortografía, así como competencias culturales e interculturales y estrategias de aprendizaje.

tades que encuentran para trabajar desde la programación hacia la elaboración de materiales.

1. Las raíces pragmáticas del *Marco común europeo de referencia*: la relación entre las nociones de “tarea” y “género discursivo”

1.1 La noción de “tarea” en el *MCERL*

La noción de “tarea” es definida en el *MCERL* (Consejo de Europa, 2002: 9) de una manera que –nos atreveríamos a decir– es poco operativa de cara a su aplicación por parte del profesorado:

El enfoque aquí adoptado, en sentido general, se centra en la acción en la medida en que considera a los usuarios y alumnos que aprenden una lengua principalmente como agentes sociales, es decir, como miembros de una sociedad que tiene tareas (no sólo relacionadas con la lengua) que llevar a cabo en una serie determinada de circunstancias, en un entorno específico y dentro de un campo de acción concreto. Aunque los actos de habla se dan en actividades de lengua, estas actividades forman parte de un contexto social más amplio, que por sí solo puede otorgarles pleno sentido. Hablamos de “tareas” en la medida en que las acciones las realizan uno o más individuos utilizando estratégicamente sus competencias específicas para conseguir un resultado concreto¹¹.

Este pequeño párrafo presupone algunos conocimientos de la evolución de los métodos didácticos. En concreto, al mencionar que los “actos de habla” se dan en “actividades” o “tareas”¹², se hace alusión al hecho de que en los enfoques didácticos comunicativos (que ocupan mayoritariamente la franja de 1980-2000 aproximadamente) se trabajan “funciones comunicativas” o “actos de habla”. Sin embargo, una de las características de los enfoques comunicativos funcionales-nocionales era que se podían centrar en la enseñanza de un determinado tipo de función comunicativa en distintos contextos a la vez; por ejemplo, se podía enseñar a *saludar* a la vez en los contextos formal, informal, oral, escrito..., trabajando una dimensión de la comunicación aislada, sin integrarla en una unidad discursiva autónoma. Por ello, en la noción de “tarea” del *MCERL* se mencionan las “tareas [...] que llevar a cabo en una serie determinada de circunstancias, en un entorno específico y dentro de un campo

¹¹ Vamos a dejar expresamente fuera de nuestro estudio los elementos definitorios de la “tarea” de carácter co-accional (en términos de Puren, 2008), para centrarnos más en el plano lingüístico-comunicativo-orientado a la acción.

¹² Señalaremos que los términos de “tarea” y “actividad”, sinónimos en el *MCER*, se podrían definir como una formulación abstracta de una situación de comunicación que implica un determinado género discursivo. Este concepto es, de partida, difícil de comprender y difícil de distinguir del concepto de “ejercicio” por parte del alumnado del Máster de Formación de Profesores.

de acción concreto”. Esta formulación remite a una situación precisa donde va a desarrollarse un discurso que podremos aislar como unidad coherente, con su inicio, desarrollo y final. En estas situaciones, podremos identificar qué tipo de saludo es el pertinente y enseñarlo ligado a su contexto inmediato de uso (si enseñamos a redactar postales, enseñaríamos solo la función *saludar* o *despedirse* con las fórmulas de saludo y despedida correspondientes a ese género discursivo).

La siguiente definición del *MCERL* (Consejo de Europa, 2002: 10), aunque más explícita, no es más operativa que la anterior en términos de ayuda real al estudiante de máster para comprender la profundidad y el alcance de la noción de “tarea” de manera que pueda poner en marcha una docencia organizada por tareas, en especial cuando la tarea podría ser *mover un armario*. Téngase en cuenta que dicha formulación no parece en relación inmediata con la lengua:

Una tarea se define como cualquier acción intencionada que un individuo considera necesaria para conseguir un resultado concreto en cuanto a la resolución de un problema, el cumplimiento de una obligación o la consecución de un objetivo. Esta definición comprendería una amplia serie de acciones, como, por ejemplo, mover un armario, escribir un libro, obtener determinadas condiciones en la negociación de un contrato, jugar una partida de cartas, pedir comida en un restaurante, traducir un texto de una lengua extranjera o elaborar un periódico escolar mediante trabajo en grupo.

Hay, en cambio, un apartado mucho más concreto en el *MCERL* (2002: cap. 4), que se ocupa de proporcionar un listado pormenorizado de tareas o actividades clasificadas en ocho tipos: comprensión escrita y oral; producción escrita y oral; interacción escrita y oral; mediación escrita y oral. Esta definición por extensión facilita su comprensión.

Pero todavía podemos concretar más las clases o tipos de tareas si nos centramos en las tablas de descriptores que el *MCERL* (en su volumen complementario (Conseil de l’Europe, 2018) propone para estos ocho bloques, por ejemplo, la tabla de descriptores para la *Comprensión auditiva general* (cf. más adelante, Tabla 2) y la tabla de situaciones comunicativas por niveles que establece Rosen (2004) (cf. Tabla 3). En la Tabla 2, vemos que los objetivos de comprensión para cada nivel, Pré-A1-C2, son descritos cuantitativa y cualitativamente. Así, según el nivel, es importante tener en cuenta, por un lado, la longitud del discurso (dimensión cuantitativa), y por otro, las características cualitativas de la intervención oral que haya que comprender: la velocidad de dicción, la complejidad sintáctica, el tema familiar, profesional o técnico, el tema concreto o abstracto, la aparición de distintos registros o acentos o la modalidad/estrategia de comprensión (por ejemplo, identificar las ideas principales *vs.* comprender la totalidad del texto).

En cuanto a la noción de “situaciones de comunicación”, que se menciona en el *MCERL*, en los *Référentiels* y en Rosen (2004), podemos entenderlas como clases de experiencias vitales más o menos codificadas socialmente, que se pueden describir con parámetros diversos (cf. Tabla 3): cotidianas o no cotidianas; en distintos contextos: laborales, escuela, ocio, viajes o familia; formales *vs.* no formales; previsibles *vs.* no previsibles en forma o en contenido; según el papel preciso de la persona en dicha situación (posibilidad de intervenir y modificar el tema del discurso). Se trata sobre todo de variables de conocimiento del mundo en general o específico (asociado a lugares, actividades, personas), conocimiento del interlocutor, de conocimiento discursivo (forma y contenido), de conocimiento lingüístico (de la lengua extranjera). Se trata, por tanto, de algunos de los elementos clave que determinan el proceso de adquisición de la lengua extranjera (Klein, 1989):

C2 Peut comprendre sans effort pratiquement toute langue orale, en direct ou enregistrée, si le débit est naturel.
C1 Peut suivre une intervention d’une certaine longueur sur des sujets abstraits ou complexes même hors de son domaine mais peut avoir besoin de faire confirmer quelques détails, notamment si l’accent n’est pas familier. Peut reconnaître une gamme étendue d’expressions idiomatiques et de tournures courantes ainsi que les changements de registre. Peut suivre une intervention d’une certaine longueur même si elle n’est pas clairement structurée et même si les relations entre les idées sont seulement implicites et non explicitement indiquées. Peut comprendre une langue orale standard, en direct ou à la radio, sur des sujets familiers ou non familiers se rencontrant normalement dans la vie personnelle, sociale, académique ou professionnelle. Seul un très fort bruit de fond, une structure inadaptée du discours ou l’utilisation d’expressions idiomatiques peuvent gêner sa compréhension.
B2 Peut comprendre les idées principales d’interventions complexes du point de vue du fond et de la forme sur un sujet concret ou abstrait et dans une langue standard, y compris des discussions techniques dans son domaine de spécialisation. Peut suivre une intervention d’une certaine longueur comportant une argumentation complexe à condition que le sujet soit assez familier et que le plan général de l’exposé soit indiqué par des marqueurs explicites. Peut comprendre une information factuelle directe sur des sujets de la vie quotidienne ou relatifs au travail en distinguant les messages généraux et les points de détail, à condition que l’articulation soit claire et l’accent courant.
B1 Peut comprendre les points principaux d’une intervention dans une langue claire et standard sur des sujets familiers rencontrés régulièrement au travail, à l’école, pendant les loisirs, y compris des récits courts. Peut comprendre assez pour pouvoir répondre à des besoins concrets à condition que la diction soit claire et le débit lent.
A2 Peut comprendre des expressions et des mots relatifs à des domaines de priorité immédiate (par exemple, information personnelle et familiale de base, achats, géographie locale, emploi), à condition que la diction soit claire, bien articulée et lente.
A1 Peut comprendre une intervention si elle est lente, soigneusement articulée et comprend de longues pauses qui permettent d’en assimiler le sens. Peut reconnaître une information concrète à propos d’un sujet familier et quotidien, à condition que le débit soit lent et que

l'information soit claire (par exemple sur un lieu ou un horaire).
Pré-A1 Peut comprendre des questions et des affirmations courtes et très simples, à condition qu'elles soient prononcées clairement et lentement, illustrées par des gestes ou des images facilitant la compréhension et qu'elles soient éventuellement répétées. Peut reconnaître des mots familiers, à condition qu'ils soient prononcés clairement et lentement dans un contexte clairement défini, quotidien et familier. Peut reconnaître des nombres, des prix, des dates et les jours de la semaine à condition qu'ils soient prononcés clairement et lentement dans un contexte clairement défini, quotidien et familier.

Tabla 2. Descriptores según niveles de la *Comprensión auditiva en general* (Conseil de l'Europe, 2018: 58)

C2	Toutes les situations (toute langue parlée en direct ou enregistrement)
C1	Situations peu prévisibles dans leurs formes et leurs contenus : sujets concrets ou abstraits, discussions techniques (avec des relations implicites entre les idées, des changements de registre de langue, des expressions idiomatiques).
B2	Situations peu prévisibles (dans leurs contenus) ; sujets concrets ou abstraits, discussions techniques, interviews en direct.
B1	Situations prévisibles (dans leurs contenus – travail, école, loisirs, voyages, famille, etc.) ; situations de choix (propositions hésitations, décisions, acceptations, remerciements).
A2	Situations quotidiennes prévisibles (dans leurs formes et leurs contenus). Tâches de la vie quotidienne, médias, vie culturel (musique, chansons, cinéma).
A1	Situations quotidiennes 'attendues' (achats, orientation, travail, etc.) ; situations pratiques de voyage (informations, etc.) ; situations propres à la nourriture et au restaurant.

Tabla 3. Situaciones para las actividades o tareas de recepción por niveles (Rosen, 2004: 97)

1.2 La noción de “género discursivo”

Dado este marco de situaciones pragmáticas, ¿qué es lo que observamos como aspecto necesario para pasar de una noción tan abstracta como la “tarea” a un nivel más operativo y concreto que permita la concepción de materiales en lengua extranjera? La utilización explícita de los “géneros discursivos”. Concretamente, a través de una noción de tarea que implique la noción de género podremos relacionar los contenidos de distintos niveles, como aparecen en los *Référentiels*. Recordemos que los *Référentiels* para francés desde el nivel A1 al nivel B2 tienen capítulos dedicados a: situaciones de comunicación, tareas, tipos de géneros o formas discursivas, funciones, nociones generales, gramática, nociones específicas (campos semánticos). El género nos permitirá definir funciones y nociones necesarias para su construcción y a partir de ahí la gramática y el léxico necesarios en una unidad textual coherente.

Desde el punto de vista de la producción, Adam (1997: 666) propone el siguiente marco para el análisis de discursos y textos, teniendo en cuenta que el discurso se entiende como el texto con sus condiciones de producción y el discurso como el texto sin las condiciones de producción:

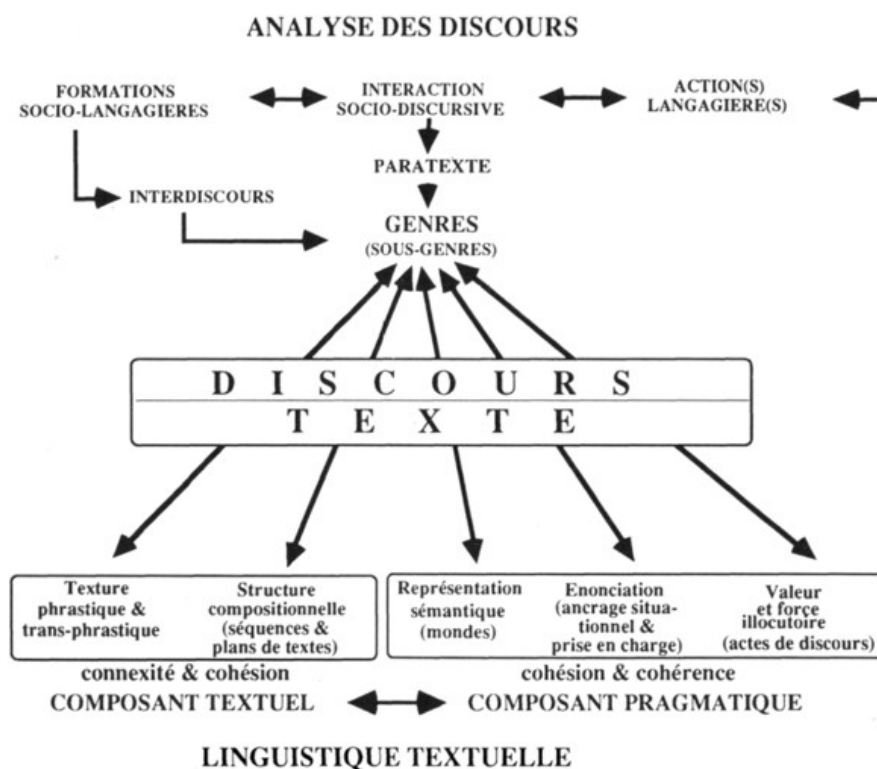


Figura 1. Esquema del marco teórico para la Lingüística textual y el Análisis del discurso (Adam, 1997)

Adam, que describe en su publicación solo la mitad inferior del esquema (lo que es suficiente para nuestros propósitos en el marco de este artículo), indica que es útil distinguir el componente textual y el componente pragmático del siguiente modo.

En el *componente pragmático* se pueden a su vez distinguir y articular tres planos en relación con la cohesión y la coherencia: a) una *organización semántico-referencial* del texto (desde las unidades léxicas hasta las isotopías pasando por el tema o tópico global) que corresponde a la representación de un “mundo” a través de los contenidos proposicionales; b) la *organización enunciativa* (fenómenos relativos a la carga enunciativa de las proposiciones –focalización, polifonía, modalización– y a los parámetros situacionales del acto de enunciacón) y c) la *organización ilocutiva* (intención comunicativa que se constituye con actos de lenguaje sucesivos y globales). Con estos tres planos o puntos de vista complementarios combinados, los textos están constituidos de series de proposiciones (unidades semánticas), series de cláusulas (unidades enunciativas) y/o series de actos de lenguaje (unidades ilocutivas).

Por otro lado, en el *componente textual* tenemos a) una organización micro-lingüística (la *textura frástica* (sistema de estructuras con escasa dimensión discursiva: grafo-fónica, léxico-semántica, morfo-sintáctica, ritmo y prosodia, periodos y paréntesis) y las *conexiones transfrásticas* que articulan enunciados a distancia (marcas de conexidad, continuidad, progresión o segmentación tipo-gráfica); b) una organiza-

ción macro-lingüística que llama *estructura composicional de los textos*. En este nivel se articulan los tipos de secuencias de base (descriptiva, argumentativa, narrativa, explicativa, dialogal) en estructuras secuenciales (modos de combinación, secuencias lineales, coordinadas o alternas y se puede identificar algún tipo de secuencia dominante, así como alguna secuencia-resumen) y, por último, los planos de textos más o menos estabilizados (géneros y subgéneros).

Adam decide así describir un marco teórico que recoge un sistema complejo con las interrelaciones entre las distintas partes. Insiste en el hecho de que la tipología de textos clásica (textos narrativos, argumentativos, explicativos, descriptivos, dialogales) debe considerarse no una tipología de textos, sino una tipología de secuencias y que en un texto se encuentra en general un tipo de secuencia dominante. Y propone una noción de género que permite identificar unidades discursivas autónomas. El género permite concretamente identificar una organización textual.

Dice Rastier (2001, en línea) que “chaque groupe de pratiques sociales correspondant à un discours se divise en activités spécifiques (ex. le jury de thèse, la conférence, le cours, la correction de copie, etc.), qui ont chacune leurs genres”. Seguiremos este tipo de planteamiento y tomaremos el enfoque de “género” en esa línea, siguiendo también a Bronckart (1994), que entiende el “género discursivo” como un conjunto de rasgos formales y de contenido compartidos en su mayoría por varios textos y que se emplean convencionalmente en las mismas situaciones comunicativas. Así el género es una clase que permite clasificar los discursos efectivamente enunciados, pero desde categorías que remiten a “prototipos” de géneros. El género puede también entenderse como una abstracción que permite producir otros textos siguiendo ese “modelo” o modificándolo. Los géneros se desarrollan a lo largo de la historia, son codificaciones de la comunicación y van ligados a un contexto social, es decir, se establecen socialmente en el marco de algún encuentro o interacción social. Conviene recordar que no todos los géneros se desarrollan en todas las lenguas, y aun existiendo en dos lenguas, puede que, en cada una, el género tenga algunas características divergentes. Este punto es especialmente importante en lo que concierne al aprendizaje de las lenguas extranjeras, que puede desarrollar la competencia textual general translingüística o bien específica a cada lengua extranjera.

Por último, conviene recordar que los “géneros discursivos”, a diferencia de los “tipos de textos”, están formulados con sustantivos. De hecho, el vocabulario de este campo semántico es amplio, hay géneros, subgéneros, sub-subgéneros... y existen tentativas varias de jerarquización: *carta formal, carta de motivación, oferta de trabajo, conferencia internacional, ponencia, soneto, tesis, anuncio publicitario, mensaje de voz, sms, conversación, conversación de chat, discusión, debate...* No todo género tiene el mismo grado de “restricción” de contenido o de forma, como podemos ver en estos otros ejemplos: *cuentos de hadas, película del oeste, novela rosa, novela de ciencia-ficción, novela histórica, teatro clásico francés, poema*. Algunos géneros suelen ser más constre-

ñidos en cuanto a la forma y el contenido: *invitación de boda, petición de beca, necrológicas, una gramática*. Otros lo son en cuanto a la forma: *tipos de poemas, actas de reuniones, artículo de investigación*, etc. Llegando a veces a la utilización de fórmulas, como expresión máxima de la convención social (fórmulas de pésame, respuesta al descolgar el teléfono...). Vemos pues cómo este nivel de categorización es muy pertinente para la formación del profesor y del aprendiz de lenguas que quiera desarrollar su competencia textual.

Por otra parte, cuando hacemos referencia a tipologías de textos usamos formalmente adjetivos que se adosan al sustantivo “texto”, al menos en las lenguas que manejamos aquí (español y francés), por ejemplo: texto *narrativo*, texto *descriptivo*, texto *argumentativo*, texto *expositivo*, que luego Jean-Michel Adam (2011) renombra como secuencia *narrativa*, secuencia *descriptiva*, secuencia *argumentativa*... por encontrarse a un nivel inferior al texto, es decir, en secuencias de enunciados que se combinan para construir un nivel superior: el texto.

A otras tipologías, como las basadas en el área temática, les ocurre lo mismo: texto *periodístico, científico, de matemáticas, de humanidades*. Podemos igualmente observarlo en relación con el soporte: *texto digital, web*...

Es, por tanto, importante saber concretar, definir con rigor estos conceptos.

1.3 La formulación operativa de una “tarea” comunicativa, todo un arte

Haremos a continuación una relación de pautas para formular adecuadamente una tarea. Estas pautas las hemos podido proponer a lo largo de nuestra experiencia pedagógica y sirven para la autoevaluación. Nuestra propuesta práctica parte de la constatación de la dificultad, ya señalada, de pasar de las definiciones propuestas por el *MCERL* a una redacción concreta de “tarea” por parte de los estudiantes del Máster de formación del profesorado:

1. La tarea se formula siempre con verbos (V), locuciones verbales (V+(prep)+N) o predicados de verbo y sintagma nominal (V+SN)¹³. Al ser acción, el verbo es quien mejor da cuenta de ella. *Comprender un cuento, Hablar en público (discurso), Contar un chiste*...
2. La tarea debe contener datos de la situación de comunicación y de aprendizaje. Sobre la situación de comunicación, podemos decir que a menudo se mencionan el lugar y la actividad que realizar o el objeto relacionado, por ejemplo, situaciones en relación con la comida, como *ir a comer a un restaurante, comer, comprar comida o cocinar*. También es útil que contenga información sobre la situación de aprendizaje: nivel de lengua del alumno (A1-C2), eventualmente, edad y nivel de estudios o necesidad formativa del alumno.

¹³ Habría que recalcar que esto sería lo corriente al menos en español y francés. Imaginamos que se podría ampliar a muchas otras lenguas empezando por las románicas. Pero nuestro objetivo aquí solo es el de indicar algunas pistas para la identificación y la formulación adecuada y operativa de las “tareas” por parte del profesorado de lenguas.

3. Debe comprender un género o subgénero discursivo: *comprender anuncios o instrucciones orales, programas televisivos, clase magistral, programas de radio, películas, conferencias, etc...*
4. La tarea puede tener distintos grados de amplitud. Su amplitud puede acotarse o extenderse:
 - 4.1 mediante el añadido de complementos adverbiales de “modalidad” o “cantidad” (cómo y cuánto, grado y extensión): *comprender con detalle, extraer una idea general, comprender globalmente, comprender globalmente textos de estructura y vocabulario sencillo, comprender documentos en lengua estándar, en dialecto, con complejidad sintáctica o con implícitos.*
 - 4.2 mediante el añadido de una temática concreta o de un área de especialidad: *comprender anuncios publicitarios de casas, ofertas de trabajo de un área profesional en particular.*
5. Debe ser lo más operativa, concreta, delimitada posible para poder elaborar después los contenidos para un número X de horas de clase: *Comprender oralmente clases de la unidad didáctica de La célula en 1º ESO: partes de la célula.*

Veamos a continuación un ejemplo de formulación de tareas de más general a más específica:

- Comprender oralmente
- Comprender clases magistrales (o clase magistral con apoyo de powerpoint)
- Comprender clases de Ciencias Naturales en 1º ESO
- Comprender clases de la Unidad Didáctica de La célula en 1º ESO
- Comprender clases de la Unidad Didáctica de La célula en 1º ESO: las partes de la célula, con apoyo de transparencias redactadas en francés y con el apoyo de imágenes.

La formulación de la tarea es, pues, todo un arte. No existe listado cerrado ni exhaustivo de tareas, ni creemos que pueda haberlo. Para formularlas es útil que el profesor se encuentre en una relación flexible con la lengua, puesto que debe manejarlo de manera creativa para poder hacer frente a la formulación de nuevas tareas comunicativas que enseñar/aprender en contextos educativos específicos.

2. Tareas, géneros y dominantes textuales en las clases de DNL en las secciones de francés

Como decíamos antes, todos los *Référentiels* de francés del A1 al B2 contienen un capítulo 2.3 “Spécifications du niveau X par les formes discursives” relativo a los géneros discursivos que aprender en cada nivel. Habría que precisar que los niveles A.1.1 (renombrado en el *Volume complémentaire* (Conseil de l’Europe, 2018) como Pré-A1) y A.1 son todavía pre-discursivos. Con ello se indica que hay algunas unidades discursivas muy esquemáticas, constituidas de algunas pocas funciones o actos de habla. Por ejemplo: las interacciones orales del nivel A.1 son: conversaciones e intercambio familiares, amicales, personales, de socialización o proximidad, conversaciones

de servicio con fines prácticos, entrevista (médica); todas ellas en la medida en que estos intercambios son previsibles, relativamente rutinarios y muy breves.

En una sección lingüística de francés, hay que desarrollar una competencia textual académica (*littératie académique*) en materia de géneros diferentes asociados a tareas diferentes orales y escritas en producción y en comprensión (comprender y producir lecciones, trabajos académicos, etc.). Las tareas corrientes en la sección bilingüe de francés podrían formularse atendiendo a las siguientes características para seleccionar mejor los contenidos posteriores que impartir a través de ejercicios de FOS:

1. Pertenecientes a algunos de estos bloques de tareas (según el canal y la participación de 1 o más locutores):
 - a) Interacción oral en clase bilingüe de francés (interacciones profesor-alumno, alumno-alumno)
 - b) Interacción escrita en clase bilingüe de francés (correcciones de exámenes, respuesta a preguntas de examen)
 - c) Producción oral en clase bilingüe de francés (presentaciones orales, respuestas a preguntas académicas formuladas oralmente)
 - d) Producción escrita en clase bilingüe de francés (ejercicios diversos, exámenes)
 - e) Comprensión oral en clase bilingüe de francés (clases, diálogos de clase)
 - f) Comprensión escrita en clase bilingüe de francés (libros de texto, extractos de documentos auténticos diversos que aparezcan en los libros de texto, páginas y recursos digitales...)
2. Relativas a una temática en relación con una de las unidades didácticas de las materias DNL enseñadas en la sección.
3. Transversales en cuanto a su función: interacción general profesor-alumno o alumno-alumno en clase, individual o colectiva (con funciones específicas: *saludarse y despedirse profesor-alumno, localizar un material o un apartado de material, comprender instrucciones y pedir aclaraciones y darlas, indicar instrucciones y asegurarse de que son comprendidas-confirmar que son entendidas...*)
4. Con carácter monolingüe, bilingüe o plurilingüe. Según la lengua utilizada: monolingüe FR, monolingüe ES, alternancia de códigos o habla bilingüe, o incluso plurilingüe (Lüdi y Py, 2003; Lüdi, 2004), pues en ocasiones se mezcla el inglés.
5. Con nivel de complejidad diferente según el nivel de lengua de cada alumno. Se podría eventualmente remitir al nivel de lengua de *MCERL* (A1-B2) y el curso (1º-4º ESO, 1º-2º Bachillerato).
6. Relativas a géneros académicos de distintos tipos (clase magistral, clase dialogada, tutoría, trabajo académico escrito, libro de texto o apartado dentro de él específico con una estructura de género concreta). Estos géneros tendrían alguna(s) secuencia(s) textual(es) dominante(s): expositiva, descriptiva, narrativa, dialogal, argumentativa.

En la Tabla 4 (que no pretende ser exhaustiva), presentamos las tareas que consideramos más comunes a varias materias. Especificamos en la medida de lo posi-

ble el (sub)género¹⁴. En la planificación del currículo de la sección de francés es corriente que en cada curso haya materias diferentes impartidas en francés. No tenemos aquí espacio para tratar todas las materias incluyendo las optativas, de manera que hemos seleccionado solo algunas, priorizando las obligatorias. Todos los géneros indicados pueden considerarse mayormente académicos. Los escritos a menudo son apartados expositivos de “libro de texto”. Los orales pueden ser presentaciones con apoyo de material escrito (diapositivas en powerpoint, pizarra digital, documentación en papel u oral, audiovisual,...), con el que se complementa el oral y con el que el profesor interacciona. Por otro lado, debemos señalar también las interacciones.

Tareas (con especificaciones de algunos géneros o subgéneros) C – comprensión P – producción I - interacción	<i>E. FÍSICA</i>	<i>MÚSICA</i>	<i>ARTE E HISTORIA</i>	<i>GEOGRAFÍA</i>	<i>BIOLOGÍA</i>	<i>GEOLOGÍA</i>	<i>FÍSICA Y QUÍMICA</i>	<i>DIBUJO</i>
Dar instrucciones para una actividad (C, P): reglamento de un deporte, pasos para un dibujo, un experimento de laboratorio...	X	X	X	X	X	X	X	X
Definir (C, P) y describir (C, P): definición y descripción de conceptos o géneros musicales; conceptos artísticos –pintura, escultura, arquitectura–; conceptos históricos –civilizaciones, pueblos, sistemas políticos, sociedades–; conceptos geográficos, conceptos de biología –seres vivos, hábitats–		X	X	X	X	X	X	X
Hacer una clasificación (C, P): clasificación de deportes, instrumentos, genealogía de reyes, animales, plantas, rocas, tipos de suelo, tipos de relieve, sistemas políticos, países, sistemas económicos	X	X	X	X	X	X	X	X

¹⁴ Expresamente dejamos fuera de estas tablas la preparación de actividades en la asignatura de FLE, que pueden ser variadas (incluir algunas lúdicas, literatura, canción, preparación de exposiciones, proyectos o trabajos transversales), y las de la prueba para la obtención de la doble titulación de Bachillerato y Baccalauréat (*Lengua y Literatura francesas e Historia de Francia y España*) o de las pruebas del DELF, que están fuera del programa, pero cuya formación se ofrece a menudo al alumnado de las secciones, y, también queda fuera la preparación de un intercambio con un instituto francés hermano. Estas dos últimas serían también suplementos al currículo básico de ESO y Bachillerato.

Tareas (con especificaciones de algunos géneros o subgéneros) C – comprensión P – producción I - interacción	<i>E. FÍSICA</i>	<i>MÚSICA</i>	<i>ARTE E HISTORIA</i>	<i>GEOGRAFÍA</i>	<i>BIOLOGÍA</i>	<i>GEOLOGÍA</i>	<i>FÍSICA Y QUÍMICA</i>	<i>DIBUJO</i>
Exponer (C, P) hechos o procesos naturales: exposición de movimiento de placas, erosión, vida animal o vegetal, ciclo del agua) artificiales (producción o fabricación de productos) o sucesos históricos (revolución francesa)		X	X	X	X	X	X	X
Redactar o comprender una cronología: (C, P): cronología de un periodo histórico, de obras literarias, artísticas o musicales, de un acontecimiento histórico, en relación con la vida y obras de alguna personalidad, en relación con la vida en la Tierra		X	X	X	X	X		
Construir un esquema a partir de un texto (C, P): esquema (sobre criterios expositivos de contenido, temporales, narrativo)		X	X	X	X	X	X	
Pasar de esquema a redactar texto expositivo o narrativo (C, P): exposición, relato, biografía, instrucciones		X	X	X	X	X	X	
Describir y/o comentar una imagen, cuadro, dibujo (C, P, I): descripción de imagen o comentario interpretativo de imagen		X	X					X
Justificar una respuesta: explicar; relacionando distintos aspectos (C, P, I): explicación razonada de las características del barroco en las distintas artes,...	X	X	X	X	X	X	X	X
Conversar informalmente para la realización de una actividad por parejas o en grupo (I): conversación informal	X	X	X	X	X	X	X	X
Conversar formalmente con el profesor (I); conversación formal	X	X	X	X	X	X	X	X
Crear un poster explicativo o transparencias escritas (como soporte a una presentación oral) (P): presentación oral, presentación escrita con transparencias, póster	X	X	X	X	X	X	X	X
Dibujar y rellenar un mapa, esquema, plano (P): mapa, esquema, plano		X	X	X	X	X	X	X
Comentar un mapa (C, P): comentario de mapa			X	X	X	X		

Tabla 4. Tareas principales que pueden realizarse en las distintas materias

Debemos explicar que en la tabla 4 hemos indicado primero, de manera un tanto amplia y vaga, una tarea de base, indicando si se puede reformular después como tarea de comprensión o de producción, oral o escrita. Tras los dos puntos apare-

cerá el género y eventualmente la temática. Por ejemplo, la tarea “Dar instrucciones para una actividad (C, P): reglamento de un deporte, pasos para un dibujo, un experimento de laboratorio...”, se puede reformular o precisar del siguiente modo incluyendo el género y/o la temática:

- *Comprender instrucciones escritas para una actividad mediante un reglamento*
- *Dar instrucciones para una actividad mediante un reglamento escrito*
- *Dar oralmente los pasos para realizar un dibujo*
- *Comprender las instrucciones escritas para realizar un dibujo*
- *Dar oralmente instrucciones para un experimento de laboratorio.*
- *Comprender instrucciones orales para una actividad de música*
- *Dar instrucciones oralmente para una actividad de gimnasia.*

Por último, nos parece importante señalar que, de cara a la preparación de materiales para cada materia, es previsible que algunas de ellas apelen a la utilización de géneros con una dominante textual principal, como puede verse a continuación en la Tabla 5 (que no pretende ser exhaustiva):

GÉNERO → MATERIA ↓	narrativo	descriptivo	expositivo	argumentativo	diálogo	argumentativo (instrucciones...)
<i>E. FÍSICA</i>					X	X
<i>MÚSICA</i>		X	X		X	X
<i>HISTORIA</i>	X	X	X	X	X	X
<i>GEOGRAFÍA</i>		X	X		X	X
<i>BIOLOGÍA</i>		X	X		X	X
<i>GEOLOGÍA</i>		X	X		X	X
<i>FÍSICA Y QUÍMICA</i>		X	X	X	X	X
<i>DIBUJO</i>		X	X	X	X	X

Tabla 5. Relación entre las materias y las dominantes textuales presentes mayoritariamente en ellas.

En este sentido, observamos que los textos narrativos no están muy presentes en las materias DNL, salvo en *Historia*, aunque esto no descarta que puntualmente haya textos con carácter narrativo en algunas otras materias: biografías, cronologías.

Por otro lado, las instrucciones y el diálogo o textos con dominantes expositiva, los hemos situado en todas con carácter general. Ahora bien, sí nos parece que en algunas DNL, según las metodologías docentes del profesor, podría variar el peso específico de cada dominante: si se trabaja por proyectos se potenciará más el “diálogo alumno-alumno”; las instrucciones o diálogos de tema especializado pueden estar presentes más en *Educación Física*, *Laboratorio de Ciencias* o *Dibujo*, donde habrá verbos en imperativo específicos del área o en aquellas materias que exijan indicaciones o instrucciones detalladas.

3. Adaptaciones curriculares de la sección bilingüe de francés: la concepción de un “référentiel” específico para una tarea o compendio de contenidos específicos para una tarea de FOE

Los profesores de *Francés* de la sección bilingüe necesitan establecer un currículo adaptado en las Secciones Lingüísticas solo en lo que concierne a un currículo particular para las 2 horas de docencia semanales adicionales que se suman a las 3 horas básicas de la asignatura de *Francés como Primera Lengua Extranjera*. En dichas horas se prevé un apoyo al profesorado de las asignaturas AICLE/EICLE-EMILE. Ese currículo específico podría definirse como un “currículo FOE” (Francés para Objetivos Específicos) para jóvenes alumnos con objetivos particulares de comunicación.

¿Cómo concebir este particular currículo de FOE? Nuestra propuesta se basa en buscar los puntos de intersección entre los currículos de la asignatura EICLE y la materia de FLE, desde un enfoque orientado a la acción (*approche actionnelle*) (Consejo de Europa, 2002). Así, el punto de partida sería la explicitación de objetivos concretos comunicativos propios de la clase de DNL a partir de los cuales se derivan de manera “subordinada” los contenidos léxicos y gramaticales necesarios para llevar a cabo tareas comunicativas propias del ámbito académico y científico. Las tareas permitirán precisamente encontrar el punto de intersección entre los dos currículos. Una tarea propia de la DNL podrá adaptarse total o parcialmente para la clase de FOE, focalizando en la lengua y la comunicación (acción), más que en el saber.

Nos parece importante insistir en el hecho de que, en la formación inicial en las secciones bilingües, puede haber, en las clases de FOS, un riesgo de simplificar las actividades reduciéndolas a la enseñanza del vocabulario mediante listados bilingües de palabras o ejercicios de léxico fuera de contexto, con una reducción por tanto de las destrezas de comprensión lectora o de escucha. De modo que si queremos trabajar en un enfoque comunicativo orientado a la acción, el profesor de FOE necesita adquirir pautas de trabajo para la creación de materiales didácticos de francés de especialidad para esta edad y nivel educativos.

Con este objetivo, presentamos a continuación cómo realizar un análisis de la tarea en funciones y nociones, lo que nos permitirá elaborar lo que llamaremos un “référentiel” específico para una tarea o compendio de contenidos específicos (funciones, nociones, gramática y léxico) para la consecución de una tarea. Lo llamaremos “référentiel” a la manera de los *Référentiels* para francés o compendios de contenidos para alcanzar un determinado nivel de lengua según el *MCERL*. En los *Référentiels* no encontramos la relación entre una tarea (y el género que implica) y los contenidos concretos, de manera que es algo que el creador de materiales debe asumir si quiere proporcionar los contenidos gramaticales y léxicos de la tarea sin lagunas ni excesos importantes. Hay que tener en cuenta que los contenidos en los *Référentiels* publicados no han sido organizados de dicho modo, sino como listados o inventarios independientes: capítulo de funciones, independiente de capítulo de gramática, etc. Y ese

es el proyecto que proponemos a nuestros estudiantes del Master de Formación de Profesores: idear un compendio de contenidos específicos para enseñar o llevar a cabo una tarea en FOE. En este momento, nos vamos a centrar solo en los contenidos principales: funciones, nociones, gramática y léxico. La ortografía y la fonética dependerán exclusivamente de la que aparezca mayoritariamente en las estructuras o palabras gramaticales y en el léxico seleccionado, eventualmente si existiesen algunas características de disposición tipográfica en un género escrito o de ritmo en un género oral podría ser necesario incluirlas.

Las fases del trabajo que explicaremos a continuación son las siguientes:

- 3.1. Selección de una unidad didáctica.
- 3.2. Documentación.
- 3.3. Formulación de tareas en francés de especialidad.
- 3.4. Construcción de un corpus *ad hoc* de textos con el género especializado que se va a trabajar.
- 3.5. Creación de un compendio de funciones/gramática y de nociones/léxico específicos de la tarea.
 - 3.5.1 Creación, para una tarea, de listados de funciones comunicativas y gramática asociada a ellas.
 - 3.5.2 Creación, para una tarea, de listados de nociones y vocabulario asociado a ellas.

3.1. Selección de una unidad didáctica

Empezamos el proyecto eligiendo un curso de ESO o Bachillerato, asignatura y unidad didáctica específica. Se hace pues necesaria la consulta del currículo de dicho curso en la Comunidad de Madrid. Una vez decidido, pasamos a documentarnos.

3.2. Documentación

El objetivo es dotarnos de recursos para pensar los elementos del currículo específico de francés de especialidad relativo a la unidad didáctica seleccionada.

La documentación comenzará con el currículo de la asignatura en lo referente a la unidad didáctica seleccionada, el currículo de *Francés como Primera Lengua Extranjera* y el *MCERL* (Consejo de Europa, 2002) y *Référentiels* de francés (ver nota 15). Los “referenciales” contienen detalle de: tareas comunicativas, funciones comunicativas, nociones, léxico, gramática (listado de palabras y estructuras gramaticales concretas), ortografía, fonética del francés, así como listado de estrategias de aprendizaje y de comunicación para desarrollar en un nivel concreto del Marco.

Durante el periodo de formación del Máster no disponemos del profesor de la DNL para guiarnos en lo que él necesite, de modo que durante la formación, para ser autónomos, contamos con la búsqueda de extractos de varios manuales¹⁵ de ESO o

¹⁵ Proponemos al menos de tres editoriales diferentes, dado que el tratamiento que se hace de dichos contenidos y la metodología docente pueden variar considerablemente.

Bachillerato de la asignatura en español y con materiales de educación secundaria en francés que puedan localizarse por internet.

En el ejemplo siguiente vemos cómo el currículo de la ESO para *Biología y Geología* va indicando algunos elementos relativos a objetivos, contenidos y tipo de evaluación. Importante para entender también cómo se habrán construido los manuales de la asignatura que tomamos como referencia. Incluso para evaluar el grado de ajuste de dicho manual a la normativa.

La asignatura de *Biología y Geología* debe contribuir durante la Educación Secundaria Obligatoria (ESO) a que el alumnado adquiera unos conocimientos y destrezas básicas que le permitan adquirir una cultura científica; los alumnos y alumnas debe identificarse como agentes activos, y reconocer que de sus actuaciones y conocimientos dependerá el desarrollo de su entorno. BOCM 118 (Consejo de Gobierno de la CAM, 2015: 28).

CONTENIDOS 1º ESO, *BIOLOGÍA Y GEOLOGÍA*

Bloque 3. La biodiversidad en el planeta Tierra

1. Concepto de ser vivo

2. La célula.

- Características básicas de la célula procariota y eucariota, animal y vegetal.

3. Funciones vitales: nutrición, relación y reproducción.

BOCM 118 (Consejo de Gobierno de la CAM, 2015: 29).

CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y ESTÁNDARES EVALUABLES 1º Y 3 ESO

Bloque 3. La biodiversidad en el planeta Tierra

1. Reconocer que los seres vivos están constituidos por células y determinar las características que los diferencian de la materia inerte.

1.1. Diferencia la materia viva de la inerte partiendo de las características particulares de ambas.

1.2. Establece comparativamente las analogías y diferencias entre célula procariota y eucariota, y entre célula animal y vegetal.

2. Describir las funciones comunes a todos los seres vivos, diferenciando entre nutrición autótrofa y heterótrofa.

2.1. Comprende y diferencia la importancia de cada función para el mantenimiento de la vida.

2.2. Contrasta el proceso de nutrición autótrofa y nutrición heterótrofa, deduciendo la relación que hay entre ellas.

BOCM 118 (Consejo de Gobierno de la CAM, 2015: 32).

Podemos observar que en el nuevo currículo adaptado a la LOMCE (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Docente), se van estableciendo criterios de

evaluación más ligados a competencias de “savoir-faire” o destrezas, aunque a menudo los libros de texto siguen en la línea de centrarse más en contenidos de tipo declarativo, “savoir”, muy propio de la tradición o cultura de enseñanza-aprendizaje en España.

3.3. Formulación de tareas en francés de especialidad

Elaboraremos una lista de posibles tareas de comprensión, producción, interacción escrita u oral en el marco de dicha unidad didáctica y en segundo lugar cada alumno elegirá una tarea concreta para realizar un compendio de contenidos y para después proponer ejercicios.

A continuación (Tabla 6), mostramos algunos resultados de un proyecto colaborativo de creación de materiales relativos a *Historia* de 3º ESO, para la unidad didáctica “La crisis del Antiguo Régimen: la época de los descubrimientos” que comenzó con el establecimiento de este listado de tareas posibles en las que el profesor se verá implicado en las clases de EICLE y sobre las que el profesor de FLE podrá dar apoyo y, sobre todo, sobre las que el estudiante de máster podrá pensar y reflexionar a la hora de seleccionar materiales y contenidos dados los tipos de géneros y los textos concretos que el alumno de francés debe manejar:

a) Tareas de comprensión escrita
a.1) Identificar y comprender las causas de las expediciones marítimas de Castilla y Portugal en el siglo XV a partir de textos narrativos complejos para poder formularlas.
a.2) Extraer de un texto narrativo informaciones precisas sobre la historia de Colón y su relación con los Reyes Católicos para responder a preguntas específicas.
a.3) Comprender un mapa complejo de los viajes de Colón incluyendo la leyenda.
a.4) Comprender el error de proyecto de Cristóbal Colón con ayuda de mapas y pequeños textos explicativos.
a.5) Identificar los datos principales a partir de textos narrativos sobre viajes de conquistadores de América en los siglos XV y SVXI.
a.6) Comprender las características generales de la conquista de América a partir de textos narrativos cortos.
a.7) Extraer las ideas principales de la organización gubernamental, económica y social de los territorios colonizados a partir de textos narrativos para poder hacer un resumen.
a.8) Tener una idea general de las culturas autóctonas de América a partir de textos de ficción que recreen la vida de estas culturas.
a.9) Comprender las consecuencias de la colonización de América a partir de textos expositivos-narrativos.
a.10) Comprender los enunciados y las preguntas de ejercicios y exámenes sobre el descubrimiento de América en los siglos XV y SXVI.
b) Tareas de comprensión oral
b.1) Comprender a rasgos generales los procesos de conquista y colonización durante el s. XVI en América (y sus consecuencias) a través de una exposición del profesor.
b.2) Comprender las circunstancias principales que llevaron a la creación de la monarquía hispánica a partir de una presentación oral con transparencias.
b.3) Reconocer a grandes rasgos las características culturales y políticas de la civilización Maya a partir

de una presentación oral apoyada con diapositivas en powerpoint.
c) Tareas de producción escrita
c.1) Realizar un breve resumen de la historia de la colonización y la conquista de América.
c.2) Realizar un pequeño periódico cuyas noticias contengan los hechos más importantes de los descubrimientos de la Edad Moderna.
c.3) Redactar cartas simples entre Cristóbal Colón y los Reyes Católicos relatando su viaje.
c.4) Resumir en carteles una cronología de los hechos de la época de la colonización de América.
c.5) Diseñar un diario desde el punto de vista de los indígenas durante la colonización de América.
c.6) Diseñar un mapa para señalar los puntos y lugares claves de la conquista de América.
c.7) Responder por escrito a las preguntas planteadas en clase.
d) Tareas de interacción oral
d.1) Comprender preguntas acerca de los conceptos clave sobre los descubrimientos geográficos en la época moderna y responder. Evaluación de conocimientos previos (al inicio de la unidad)
d.2) En parejas, a partir de un mapa político de Sudamérica en el siglo XVI y el mapa actual, compartir oralmente impresiones acerca de las principales diferencias y similitudes que se pueden observar.
d.3) Crear (en la pizarra) una línea temporal entre profesor y alumnos de los acontecimientos más importantes y personajes más ilustres de los siglos XV y XVI.
d.4) Compartir oralmente en parejas, a partir de un mapa político de España en el siglo XVI y el mapa actual, impresiones acerca de las principales diferencias y similitudes que se pueden observar.
d.5) En parejas, trabajar dialogando en la confección de un mapa en el que se refleje la trayectoria del viaje de Colón desde su salida desde España hasta la llegada al continente sudamericano, apoyándose en la información que aporta el libro de texto.
d.6) Exponer oralmente entre varios alumnos un aspecto concreto del temario (ej. Tribunal de la Inquisición, evolución de la corona de Aragón...).
d.7) Resumir oralmente lo que se ha aprendido en la sesión anterior.

Tabla 6. Listado de tareas específicas para el currículo de FOE propuesto por los estudiantes del MESOB. Unidad didáctica de *Historia* 3º ESO: “La crisis del Antiguo Régimen: época de los descubrimientos”. Proyecto para la formación de profesorado llevado a cabo por nosotros en 2016-17 con estudiantes del Máster de Formación de Profesores de ESO y Bachillerato

Un breve comentario que podemos realizar sobre esta relación de tareas (Tabla 6): se encuentran muy ligadas al tipo de ejercicio que se presenta en los manuales o libros de textos de *Historia* de 3º ESO; no son exhaustivas, tratan de adaptarse a la destreza en cuestión y a las situaciones reales de utilización de la lengua en clase, por lo que no pueden ser absolutamente simétricas en el caso de la comprensión/producción escrita o de la comprensión/producción oral. Se explicita muy a menudo la “modalidad: grado y cantidad” de la destreza implicada: comprensión (identificación de información precisa, ideas principales, comprensión para su reformulación, extracción y comprensión de relaciones causa-efecto). Algunas de las tareas no pueden ser asumidas en su totalidad por el profesor de FOE, sino que son propias del profesor de *Historia* (“Tener una idea general de las culturas autóctonas de América”).

Muchas incluyen la multimodalidad y el multicanal: texto, imagen (cuadro, mapa, dibujo), audiovisual... en la que tendrá lugar la comunicación. Y la temática precisa está siempre mencionada con bastante grado de especificación, lo que redundará en la facilidad para crear posteriormente ejercicios.

En los pasos siguientes, deberá tenerse en cuenta en qué medida el profesor de FOE puede atender parcialmente, que no totalmente, las necesidades lingüísticas de los alumnos, sin que el contenido deba ocupar la totalidad del tiempo (si un alumno pregunta qué significa una palabra en francés, la respuesta no puede derivar en una explicación del concepto que corresponda al profesor de DNL, sin embargo, a menudo la comprensión no podrá ser plena si este concepto no ha sido asimilado y es complejo). Así, habrá que tener en cuenta también que, si el apoyo del profesor de FOE se da antes de impartir los contenidos, habrá dificultades de comprensión iniciales en la lengua extranjera.

3.4. Construcción de un corpus *ad hoc* de textos con el género especializado que se va a trabajar

Una etapa de carácter empírico, que es conveniente intercalar en este proceso, es la selección de textos que nos sirvan de referencia para identificar bien el nivel de complejidad de lengua o de complejidad textual que se requiere en el curso y nivel del alumno en dicha materia.

Se trata de dotarse de un corpus *ad hoc* de unos 10 textos en español y en francés que constituirán una muestra o micro-corpus. Para ello será necesario ser consciente del nivel de precisión del “género” o “subgénero”, preferiblemente uno que suponga mucha rentabilidad para el profesor y el alumno de la sección. De hecho, dichos textos podrán servirnos para realizar no solo el análisis de sus funciones, nociones, gramática y léxico básicos sino también para elaborar ejercicios concretos con ellos.

El profesor de FLE se sensibiliza así hacia el género y la relación entre la tarea y sus elementos lingüísticos. Puede extraer inductivamente características del género.

3.5 Creación de un compendio de funciones/gramática y nociones/léxico específicos de la tarea

Trabajar en un enfoque orientado a la acción, implica aceptar que la gramática está subordinada y seleccionada desde el nivel pragmático de uso de la lengua. El *MCERL* no prohíbe seguir enseñando puntos de gramática, pero si lo hacemos y, sobre todo, si toda nuestra planificación de clases se organiza siguiendo puntos de gramática, no estaremos aplicando el enfoque orientado a la acción. Dicho esto, en muchos contextos de enseñanza no es obligado seguir dicho enfoque y el alumno mismo puede no desear ni necesitar aprender lengua siguiendo esta metodología.

Una de las cuestiones importantes a la hora de comenzar a trabajar con las “funciones” es tener la precaución de definir las adecuadamente y distinguirlas bien de las “tareas”, ya que ambas pertenecen al nivel pragmático y ambas conviene formularlas con verbos. Nos encontramos, sin embargo, en niveles diferentes. La tarea comprende el género (el texto en su conjunto) y la función se remite a un enunciado.

Lo que llamaremos aquí funciones corresponde con el capítulo 3 (*Funciones*) de los *Référentiels*, y con el capítulo 4 (*Nociones generales*). En general, se refiere a los

actos de habla de tipo ilocutivo (presentes sobre todo en el capítulo 3) y de tipo locutivo (presentes sobre todo en el capítulo 4). Se trata de expresar con verbos qué información se está dando (*expresar tiempo, cantidad...*) o que acción se realiza con el discurso, es decir, qué es lo que hacemos con el enunciado o emitiendo dicho enunciado (recordando el enfoque del lenguaje como acción o “teoría de la acción” de Austin (1962) en *Cómo hacer cosas con palabras*¹⁶).

Por otro lado, es importante saber que a veces una misma formulación lingüística es válida para una tarea y para una función dependiendo de si remito la acción a un texto o a un enunciado. *Describir la célula* puede ser una tarea y remitirá a un “texto complejo con dominante descriptiva”. Pero también puede remitir a un enunciado de manera individual, es decir, cada enunciado realiza la función *Describir la célula* que forme parte de una tarea más amplia *Describir la célula* en el sentido de *Hacer una exposición sobre la célula*.

Por otro lado, sobre las funciones es importante indicar que a menudo tenemos tendencia a formular algunas como función de “comprensión” o como función de “producción”, pero que existen en las dos modalidades. A veces conviene precisarlo, en especial si la tarea es mixta y mezcla comprensión y producción, canal oral y escrito. Así, por ejemplo, en la tarea *Comprender/Producir textos expositivos de Ciencias Naturales que expongan la clasificación y definición de los distintos cuerpos celestes* podemos tener funciones como “Comprender o Expresar la noción de cuerpos celestes” y “Comprender o Expresar la función de *Definir cuerpos celestes*”.

Para facilitar la identificación y la formulación de la “función comunicativa” o “acto de lenguaje”, conviene recordar que cada frase realiza al menos una “función comunicativa” y que estas se enuncian con “verbos”, por ser micro-acciones que realizamos con el lenguaje. Tenemos listados de funciones comunicativas en los *Référentiels* (ver nota 15), o en algunos libros como *Guide pratique de la communication. 100 actes de communication* (Chamberlain y Steel, 1990), pero no agotan necesariamente todas las funciones o “actos comunicativos del lenguaje” que pueden realizarse. Veamos el siguiente ejemplo de texto extraído de un manual de *Ciencias Naturales* de 1º ESO, de la unidad didáctica “El universo”:

Las estrellas son esferas brillantes de gas caliente, nacidas de una nube de gas. [*Definir (cuerpos celestes)*] El tamaño de las estrellas puede variar entre algunos miles y cientos de millones de kilómetros. [*Describir (cuerpos celestes): Dar características de tamaño*] Así, por ejemplo, la estrella de Antares es una supergigante que alcanza 470 000 000 km de diámetro [*Dar un ejemplo (de cuerpos celestes)*]; sin embargo el diámetro de nuestro Sol

¹⁶ *Quand dire c'est faire* es el título francés y *How to do things with words* el título original en inglés. En dicha obra se introducía el concepto de “actos de habla”, que aquí asimilamos a “funciones (comunicativas)” y “nociones generales” (expresión utilizada en los *Référentiels*).

solo mide alrededor de 1 400 000 km. [*Dar un ejemplo*] Según la temperatura de su superficie, las estrellas pueden ser rojas, amarillas o blancas. [*Establecer clasificación (cuerpos celestes) según un criterio*] Las estrellas más frías son las rojas y las blancas son las más calientes. [*Identificar (cuerpos celestes)*] El Sol es una estrella amarilla y alcanza una temperatura aproximada de 5800 en su superficie [*Clasificar (cuerpos celestes) según un criterio*] (Basco, 2010: 34)¹⁷.

Hemos analizado para cada enunciado la función comunicativa presente en el enunciado. La función que colocamos después del enunciado ha sido precisada con la temática, como proponíamos también para la tarea, ya que en realidad todas las precisiones realizadas en la tarea son heredadas por las funciones y las nociones, de manera que así controlamos la expansión excesiva de estructuras gramaticales que después puedan enseñarse. Por economía no solemos precisarlo todo, pero hay que entender o sobreentender que es así para formular con precisión después las estructuras gramaticales y el vocabulario más preciso para expresar la función por medios lingüísticos.

3.5.1 Creación, para una tarea, de listados de funciones comunicativas y gramática asociada a ellas

Esta práctica puede hacerse más fácil al profesor si parte de ejemplos de textos de los corpus, pero con la precaución de no hacer un análisis exhaustivo de los textos, sino de extraer lo esencial, lo necesario del género, lo recurrente a la vez que lo específico. Las funciones deben asociarse a unas estructuras gramaticales limitadas para el francés según el nivel de lengua previsto y de complejidad demandado por la DNL. Por ejemplo:

Preguntar una definición: *Qu'est-ce que X?*
 Definir: *X est...* ; *X, c'est un/une*; *C'est un/une... (+adj)*; *C'est un/une... qui/que...*

A continuación, introducimos un ejemplo de identificación de funciones y estructuras gramaticales en la tarea de *Avoir une idée générale des cultures autochtones de l'Amérique à partir de textes de fiction créant la vie de ces cultures*. Entendemos que las funciones son de “comprensión”. Esta tabla pertenece al trabajo conjunto de dos alumnas en un proyecto de formación del profesorado de ESO y Bachillerato llevado a cabo por nosotros en 2016-2017 e incluye ya el análisis de las problemáticas de ortografía que podría interesar señalar para optimizar la comprensión. La ortografía depende completamente, en el enfoque orientado a la acción, de las estructuras gramáticas y del vocabulario que los alumnos vayan a manejar.

¹⁷ El análisis de funciones expresadas en cada enunciado entre corchetes es nuestro.

FONCTIONS	GRAMMAIRE	ORTHOGRAPHE
- Situer géographiquement les principales cultures précolombiennes	- S.N (<i>Azèques ou civilisation aztèque</i>) + S.V en imparfait (<i>habiter, occuper, s'étendre</i>) + préposition/locution (<i>en, tout au long de</i>) + S.N (<i>pays/ continent/ zone : Amérique Centrale, la péninsule de, la cordillère de</i>) : <i>Les Azèques <u>habitaient</u> en Amérique Centrale, concrètement dans une partie de l'actuel Mexique.</i> <i>La civilisation maya <u>occupait</u> la péninsule du Yucatan.</i> <i>Les Incas <u>s'étendaient tout au long de la cordillère des Andes.</u></i>	Conjugaison des verbes terminés en –er, au 3 ^o personne (singulier et pluriel) : Infinitif : <i>habiter</i> 3 ^{ème} personne singulier : <i>habitait</i> 3 ^{ème} personne pluriel : <i>habitaient</i>
- Situer dans le temps les principales cultures précolombiennes	<i>Au X^e siècle</i> <i>En 1492</i>	
- Mentionner les différents types d'aliments cultivés par ces cultures précolombiennes	S.N (<i>Les Azèques, la culture aztèque</i>) + S.V en imparfait (<i>cultiver, récolter, manger</i>) + de + articles définis (<i>la, le, les</i>) + S.N (<i>aliments</i>) <i>Les Azèques <u>cultivaient</u> du maïs.</i> <i>La civilisation inca <u>récoltait</u> du coton.</i> <i>Les Mayas <u>mangeaient</u> des haricots.</i>	Conjugaison du verbe <i>manger</i> au 3 ^o personne (singulier et pluriel) : Infinitif : <i>manger</i> 3 ^{ème} personne singulier : <i>mangeait</i> 3 ^{ème} personne pluriel : <i>mangeaient</i>
- Décrire les principales activités économiques des aztèques, mayas et incas	S.N (<i>les hommes aztèques, les femmes incas</i>) + S.V en imparfait (<i>s'occuper de, travailler, faire</i>) + S.N/Verbe (<i>métiers et occupations</i>) <i>Les hommes aztèques <u>s'occupaient de</u> lutter dans l'armée.</i> <i>Les femmes incas <u>s'occupaient de</u> la maison.</i> <i>Les hommes mayas <u>faisaient</u> de la chasse.</i>	Article partitif <i>Faire de la chasse</i> S'occuper + de + infinitif : <i>s'occuper de lutter</i>
- Décrire les principaux loisirs des cultures précolombiennes	S.N (<i>les Azèques, les Mayas, les Incas</i>) + S.V en imparfait (<i>jouer, danser...</i>) + S.N (<i>jeux de balle...</i>) <i>Les Mayas <u>dansaient</u>.</i> <i>Les Azèques <u>jouaient</u> aux jeux de balle.</i>	Article contractés : <i>À + le : au</i> <i>À + la : à la</i> <i>À + les : aux</i> <i>De + le : du</i> <i>De + la : de la</i> <i>De + les : des</i> Jouer + à : <i>Les Azèques jouaient <u>aux</u> jeux de balle.</i>
- Mentionner les principales caractéristiques religieuses des cultures précolombiennes	S.N (<i>les Azèques, les Incas, les Mayas</i>) + S.V en imparfait (<i>croire, être</i>) + en + S.N (<i>plusieurs dieux, polythéistes</i>) <i>Les Incas <u>croyaient</u> en plusieurs dieux.</i> <i>Les mayas <u>sont</u> polythéistes</i>	Croire + en : <i>Les Incas croyaient <u>en</u> plusieurs dieux</i>

Tabla 8. Ejemplo realizado por dos estudiantes de Máster de tabla de funciones y gramática, así como aspectos seleccionados de ortografía, asociados a la tarea de *Avoir une idée générale des cultures autochtones de l'Amérique à partir de textes de fiction recréant la vie de ces cultures*. Proyecto de formación del profesorado de ESO y Bachillerato llevado a cabo por nosotros en 2016-2017

Por último, querríamos señalar el interés de trabajar funciones comunicativas de nivel (macro) textual: las que estructuran el discurso, las que sirven para enumerar, presentar, organizar el discurso, introducir un tema, concluir, que en la tabla de ejemplos no se muestran, pero que son tan importantes como las otras funciones.

3.5.2 Creación, para una tarea, de listados de nociones y vocabulario asociado a ellas

En nuestro proyecto, las nociones específicas (capítulo 5 de los *Référentiels*) deben asociarse posteriormente a un número limitado de palabras y se formulan con sustantivos. La noción es el nivel semántico (lo escribimos aquí con mayúsculas) y no hay que confundirlo con la palabra concreta, que pertenece al nivel de la forma (escrito en el siguiente ejemplo con minúsculas y cursiva):

[noción] CORPS CELESTE

[vocabulario] *corps céleste, une étoile, une planète, un astre...*

El objetivo en esta fase es establecer los contenidos precisos semánticos y léxicos para realizar la tarea, a ser posible sin omisiones ni excesos, por lo que una de las precauciones a la hora de realizar esta práctica es recordar:

- a. si estamos en producción o comprensión, ya que no son tareas simétricas ni con los mismos objetivos,
- b. precisar lo suficiente como para controlar con esta tabla lo que propondremos como ejercicio posteriormente y
- c. recordar que el vocabulario no debe limitarse a sustantivos. Es importante recordar incluir verbos, adjetivos, adverbios (en la medida en que sea pertinente en la tarea) e incluir las formas femeninas y plurales de sustantivos y adjetivos (según su pertinencia) así como incluir, delante de los sustantivos, un artículo para conocer su género, añadir aspectos de combinatoria frecuente del área y algún ejemplo de uso para visualizar el uso de la palabra en dicho contexto. La tabla resultante podrá así servir también como documento en ejercicios concretos que se propongan a los alumnos de la sección.
- d. no hay una sola manera de establecer estos contenidos. Hay una cierta flexibilidad.

A continuación, introducimos el resultado de una práctica realizada con estudiantes del MESOB, donde se identifican nociones necesarias para la tarea de comprensión escrita con las palabras de vocabulario correspondientes a ella: *Avoir une idée générale des cultures autochtones de l'Amérique à partir de textes de fiction recréant la vie de ces cultures*. No olvidemos que, aunque no se mencione explícitamente en la tabla, estas nociones están directamente ligadas a la formulación de la tarea para 3º ESO, en francés de especialidad.

NOTIONS	LEXIQUE/VOCABULAIRE	ORTHOGRAPHE
-Les cultures précolombiennes	S.N : la civilisation aztèque, la civilisation maya, la civilisation inca, les aztèques, les mayas, les incas. SV. s'étendre, se trouver, habiter.	<i>Aztèque</i> <i>Précolombien/Précolombienne.</i>
-La géographie	S.N : L'Amérique centrale, L'Amérique du Sud, la péninsule, la cordillère, les Andes, le Mexique, la Péninsule du Yucatan.	Majuscule : Les noms des villes, des pays et des continents et les points cardinaux s'écrivent en majuscule <i>L'Amérique centrale.</i>
-Les dates	S.Preposition : Au XVI ^e siècle, au X ^e siècle, en 1492.	<i>Siècle</i> <i>XVI^e siècle</i> <i>X^e siècle</i>
-Les aliments	SN : le maïs, les pommes de terre, les haricots (masc.), le chili, les fruits, le quinoa (fem.), les courges	Maïs
-Les loisirs	SN : l'équipe, le divertissement, le jeu de balle, les adeptes, les joueurs, l'anneau, le terrain, la musique, la danse. SAdj : rivaux, sportifs, lourde. SV : passer, célébrer, toucher, affronter. <i>Le jeu affrontait deux équipes.</i>	<u>Articles possessifs</u> <u>3^e personne</u> (Masc/ Fem/ Pluriel) Son/Sa/Ses Leur/Leur/Leurs <i>Leur divertissement principal</i>
-La religion	SN : les dieux, les divinités, le Dieu Soleil, les esprits invisibles, les temples, les événements religieux, les prêtres, leurs croyances SV : croire en plusieurs dieux SAdj : polythéiste/s	Sg: <i>Le Dieu</i> / Pl : <i>Les Dieux</i> Masc : <i>Religieux</i> / Fem : <i>Religieuse</i> <i>Polythéiste</i>
-Les activités économiques	SN : l'agriculture, le commerce, le fer, la roue, le terrain, les potagers, le maïs, les pommes de terre, les haricots, le chili, le coton, les fruits, les oiseaux, le sol, la boue, le compost, les récoltes, le marché, la céramique, la vente, l'armée, les tributs, le métier, les lamas, les alpagas, les poissons, les guanacos, l'ours, les pumas, les cochons d'Inde, la viande, les aqueducs, les champs, la quinoa, les courges, les artisans, la poterie, l'or, l'argent, le cuivre, les bijoux, les armes, les routes, le transport, la marchandise, le messenger, la communication, les outils de cuisine, les vêtements, les animaux, la nourriture, les fêtes, les cenotes. S.Adj : riche, humide, rivaux, étonnante, éloignées. SV : découvrir, construire, cultiver, pêcher, chasser, échanger, lutter, fabriquer, élever, vendre, préparer, s'occuper, travailler, transporter, parcourir, approvisionner, se baigner	Doubles consonnes : <i>Communication/ Commerce/ Pommes de terre</i> <i>Approvisionnement/ étonnante</i> <i>S'occuper</i> <i>Lutter</i> <i>Travailler</i> <i>Chasser /Poisson</i> <i>Vêtements/ fête/ pêcher</i> <i>Les haricots</i> Singuliers/ Pluriels Sg : <i>bijou</i> / Pl : <i>bijoux</i> Sg : <i>oiseau</i> / Pl : <i>oiseaux</i> Sg : <i>rival</i> / Pl : <i>rivaux</i> Sg : <i>animal</i> / Pl : <i>animaux</i>

Tabla 9. Ejemplo realizado por un estudiante del MESOB de tabla de nociones y vocabulario asociados a la tarea de *Avoir une idée générale des cultures autochtones de l'Amérique à partir de textes de fiction recréant la vie de ces cultures*. Proyecto de formación del profesorado de ESO y Bachillerato llevado a cabo por nosotros en 2016-2017

De esta tabla podemos comentar dos aspectos:

a) se ha realizado muy ajustada a textos que se han preparado con antelación (ejemplos potenciales de textos de lectura para los alumnos a partir de traducciones al francés de extractos de libros de texto españoles), de manera que resultará más difícil generalizar el vocabulario (rentabilizarlo),

b) debemos recordar la necesidad de no limitar el vocabulario exclusivamente a los sustantivos y de crear en la medida de lo posible añadir a la tabla ejemplos de uso de este vocabulario. El grado de exhaustividad nos parece adecuado y, por otro lado, se reflejan las nociones y vocabulario central para la actividad, lo que permitirá crear después ejercicios de perfil orientado a la acción. Estas tablas además permiten al creador de materiales y ejercicios evaluar su adecuación a la tarea comparando el vocabulario implicado en los ejercicios que cree con el previsto en los listados.

4. Primeras observaciones a raíz de la experiencia pedagógica

Tras nuestra experiencia de aplicación de varios años de esta metodología que hemos podido proponer a estudiantes en formación del Máster de Formación de Profesores de ESO y Bachillerato, para elaborar materiales de FOE, podemos dividir las observaciones en dos bloques:

a) Relativas a la elaboración de materiales de FOE

Observamos que el alumnado tarda un tiempo en entender el papel del profesor de FOE frente al papel del profesor de la DNL.

La utilización de libros de textos de la DNL (corpus de textos) ayuda a identificar las necesidades en la asignatura EICLE y aunque, en general, es útil conocer de primera mano ejemplos de textos de especialidad, en ocasiones, a los estudiantes del Máster les cuesta pasar a un nivel de abstracción superior identificando tareas propias de la disciplina DNL.

En otro orden de cosas, destacaremos la dificultad de articular objetivos comunicativos con los objetivos propios de los currículos de ESO y Bachillerato, en las DNL, ya que no siempre en el currículo están formulados como competencias activas, sino, a menudo, pasivas. Es conocido que la cultura de enseñanza en España se ha focalizado durante mucho tiempo en objetivos de aprendizaje formulados como “saber...”, “reconocer...”, “identificar...”. En este sentido, a menudo resulta difícil para los profesores de FOE reformular este tipo de objetivos (*savoir*) en competencias activas de manipulación del saber (*savoir-faire*) propias de la DNL.

Por último, resulta especialmente útil, y en general motivador, crear materiales audio simulando clases de la DNL en francés para disponer de materiales de referencia para el desarrollo de las destrezas orales de francés de especialidad.

b) Relativas a la aplicación del enfoque orientado a la acción

Observamos que este resulta difícil de asimilar y aplicar, empezando por la noción de “tarea”, que es difícil de formular para los alumnos del Máster de Formación de Profesores de ESO y Bachillerato. Uno de los primeros problemas que observamos en el proceso de asimilación del enfoque orientado a la acción es el concepto de “tarea” y “función”, que se confunden a menudo entre sí, o bien el concepto de “tarea” se confunde muy a menudo con el de “ejercicio” y tarda en asentarse. Por otro lado, el estudiante de máster, es, al principio, ajeno al funcionamiento real de las clases de DNL y debe distinguir los distintos objetivos de la clase de FOE y de la clase de DNL.

Nos parece necesario pensar cómo abordar mejor las dificultades que tienen los estudiantes de máster para asimilar un enfoque pragmático de la gramática. Les resulta difícil formular “tareas” y “funciones” nuevas, es decir, más allá de los listados que se ofrecen como ejemplo con los que explicamos estos conceptos en clase. Por otro lado, hemos podido observar la falta de hábito de reflexión sobre la lengua, en la medida en que se suele depender de las gramáticas ya escritas para formular reglas y no se ven estas reglas con cierto sentido crítico. Resulta igualmente difícil para el estudiante en formación comprender que la gramática esté subordinada a la pragmática (el hecho de que la gramática que se va a impartir se limite exclusivamente a la necesaria en la tarea). Constituye una importante diferencia de enfoque pedir al profesor imbuido de una perspectiva clásica de la enseñanza de la gramática que trabaje exclusivamente las formas del verbo en una persona del verbo (como veíamos en el ejemplo de tarea de descripción de la célula, donde se usa esencialmente la tercera persona del singular y del plural). Además, resulta nuevo para ellos utilizar corpus de textos para extraer listados básicos de funciones comunicativas y de la gramática esencial y recurrente para la realización de una tarea. De hecho, a menudo, el ejercicio de elaboración de las tablas de funciones y nociones, gramática y léxico se convierte en un mero volcado sin filtrado de los elementos que aparecen en dichos textos. Constatamos, por tanto, que el ejercicio de “inducir” reglas a partir de ejemplos, que sería importante si se quiere poder aplicar un enfoque inductivo en gramática, debe primero ser practicado por el estudiante en formación antes de ser capaz de hacer la experiencia a su vez con sus alumnos.

Por último, señalaremos que el concepto que los estudiantes del Máster de formación de profesores de ESO y Bachillerato tienen de los grandes tipos de tareas (comprender, producir, interaccionar) es limitado y de corte conductista, de modo que “comprender” se entiende como “captar todo el sentido del texto” y el objetivo de un ejercicio de comprensión acaba siendo comprender todas las palabras del texto. El enfoque constructivista no parece haber sido experimentado por ellos o “procesado conscientemente” y cuesta modificar estos conceptos (comprensión, producción, interacción) que determinan tanto la concepción de ejercicios como la intervención del

profesor durante las tareas de comprensión o producción en clase. Por ejemplo, es corriente que el estudiante en formación desconozca los distintos objetivos de lectura o producción (lo que algunos llamarían “estrategias”), como “extraer información esencial”, “extraer un dato” o “resumir”, que son también modos de “comprender” un texto.

5. Reflexiones finales

Con este artículo:

a) Hemos presentado una reflexión teórica a través de conceptos diversos: “tarea” (en el ámbito de la didáctica) y “género discursivo” (del ámbito de la lingüística) que nos ha llevado a mostrar las raíces pragmáticas del *Marco común europeo de referencia* y cómo facilitar la comprensión y aplicación del enfoque orientado a la acción. También hemos podido elaborar unos listados básicos con las principales tareas susceptibles de ser realizadas en ciertas materias en las secciones lingüísticas de francés.

b) Hemos propuesto unas pautas para que el estudiante en formación en el MESOB aprenda a “formular tareas” adaptadas a su contexto educativo y con un grado suficientemente específico para que el trabajo conjunto entre el profesor de DNL y de FOE pueda articularse y ganar a la hora de seleccionar o crear materiales didácticos. Dichas pautas se resumen en: selección de una unidad didáctica en una asignatura DNL, documentación, formulación de tareas en FOS, constitución de un corpus *ad hoc* de discursos de referencia o ejemplo, creación de tablas de contenidos (funciones y gramática asociada a ellas; nociones y léxico asociado a ellas) que sirvan de marco para la elaboración posterior de ejercicios concretos en un enfoque orientado a la acción.

c) Hemos presentado una reflexión teórica en torno al concepto de “función comunicativa”, que nos permitido ejemplificar, por una parte, cómo desglosar la tarea en funciones a nivel del enunciado (con cada enunciado realizamos una o varias funciones comunicativas, uno o varios actos de comunicación, que tienen su repercusión también a nivel textual). Por otra parte, siendo las funciones las que nos guían para seleccionar la gramática clave para realizar una tarea, hemos mostrado, mediante ejemplos y siguiendo unas pautas, cómo seleccionar los contenidos gramaticales estrictamente necesarios para la consecución de las funciones comunicativas pertinentes para una tarea.

d) Hemos presentado el concepto de “noción”, gracias al cual proponemos una selección de contenidos semánticos para realizar una tarea. Por otro lado, siendo las nociones las que nos guían para seleccionar el vocabulario necesario para la realización de una tarea, hemos mostrado mediante ejemplos cómo realizarlo. En este sentido, recordaremos que hay que tener en cuenta que las tareas de comprensión y producción no son necesariamente simétricas.

e) Dado que el conocimiento que tenemos y que tienen los profesores de FOE de la relación entre tareas, funciones y nociones (nivel pragmático y semántico) y contenidos gramaticales, léxicos (nivel formal) en las prácticas de los alumnos se observa que no siempre hay inventarios completos. Así, nuestra propuesta de formación es también una propuesta de autoformación, donde el profesor pueda encontrar o crear recursos para la clase de francés de especialidad en la sección lingüística. En este sentido, la creación de corpus *ad hoc* de ejemplos o muestras de textos escritos u orales es una herramienta potente. Esta aplicación de la Lingüística de Corpus a nivel local, con objetivos muy específicos, amplía el ángulo de observación y reflexión del profesor sobre la lengua y, eventualmente sobre las necesidades lingüístico-comunicativas del locutor en el contexto de las secciones lingüísticas. Con ello, el estudiante en formación podrá disponer de una competencia de análisis de la lengua o metalingüística nacida de la observación de datos empíricos de lengua. Sólo así podrá ir orientando al alumnado hacia una mayor conciencia lingüística (*language awareness, éveil aux langues*) a través del desarrollo de la competencia textual y semántico-pragmática.

Creemos por tanto que la aplicación de esta metodología contribuye a:

- a) Organizar currículos-programaciones de francés de especialidad paulatinamente orientados a la acción.
- b) Facilitar la autonomía del profesorado sobre la creación de nuevos materiales mediante una serie de pautas que le permiten regular y controlar la adecuada adaptación de los materiales didácticos creados a unos objetivos comunicativos.
- c) Coordinar mejor las tareas del profesorado de DNL y de FLE-FOE.

En definitiva, esta experiencia de aplicación del “enfoque orientado a la acción” a la enseñanza del FLE lleva al profesorado en formación a revisar presupuestos sobre la enseñanza y el aprendizaje de las lenguas, sobre la relación entre la lengua y las materias específicas; y permite una auto-disciplina en la elaboración de materiales, analizando los ejercicios que uno diseña con una mirada crítica, con el fin de elaborarlos en consonancia con lo que se quiere enseñar y evaluar. Como decíamos al principio, queda para otra ocasión, el análisis de ejercicios concretos elaborados para la didáctica del FOE en algunas de las DNL a partir de estas pautas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Jean-Michel (1997): «Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 75 (3), 665-681. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1997_num_75_3_4188.

- ADAM, Jean-Michel (2001): «Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui *disent de* et *comment faire* ?». *Langages*, 141, 10-27. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2001_num_35_141_872.
- ADAM, Jean-Michel (2011): *Les textes: types et prototypes*. París, Armand Colin. [París, Nathan, 1992, 1^e édition].
- AUSTIN, John Langshaw (1962): *How to do things with words*. Cambridge, Massachusetts Harvard University Press.
- BASCO LÓPEZ DE LERMA, Ricardo *et al.* (2010): *Proyecto Aula 360º. Ciencias de la naturaleza 1º ESO*. Madrid, Edelvives.
- BEACCO, Jean-Claude (2007): *L'approche par compétences dans l'enseignement des langues*. París, Didier.
- BEACCO, Jean-Claude *et al.* (2011a): *Niveau B1 pour le français. Un référentiel*. París, Didier.
- BEACCO, Jean-Claude *et al.* (2011b): *Niveau B2 pour le français. Un référentiel*. París, Didier.
- BEACCO, Jean-Claude y PORQUIER, Rémy (2007): *Niveau A1 pour le français. Un référentiel*. París, Didier.
- BEACCO, Jean-Claude y PORQUIER, Rémy (2008): *Niveau A2 pour le français. Un référentiel*. París, Didier.
- BRONCKART, Jean-Paul (1994): «Action, langage et discours. Les fondements d'une psychologie du langage». *Bulletin suisse de linguistique appliquée* 59, 7-64.
- CHAMBERLAIN, Alain y ROSS STEEL (1990): *Guide pratique de la communication. 100 actes de communication*. París, Didier.
- COMMISSION EUROPÉENNE - EURYDICE (2006): *L'enseignement d'une matière intégré à une langue étrangère (EMILE) à l'école en Europe*. Graz, Centre européen pour les langues vivantes du Conseil de l'Europe. Disponible en: <https://www.ecml.at/Thematicareas/-ContentandLanguageIntegratedLearning/tabid/1625/language/fr-FR/Default.aspx>.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2018): *Cadre européen commun de référence pour les langues. Volume complémentaire*. Estrasburgo, Consejo de Europa. Disponible en: <https://rm.coe.int/-cecr-volume-complementaire-avec-de-nouveaux-descripteurs/16807875d5>.
- CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN (2015): *Madrid, comunidad bilingüe. 2014-15*. Madrid, Consejería de Educación, Ciencia y Deporte de la Comunidad de Madrid.
- CONSEJO DE EUROPA (2002): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid, Anaya/MECD/Instituto Cervantes.
- CONSEJO DE GOBIERNO DE LA COMUNIDAD DE MADRID (2006): «Orden 7096/2005, de 30 de diciembre, de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, por la que se convoca y regula el programa "Secciones Lingüísticas en Francés" en los Institutos de Educación Secundaria de la Comunidad de Madrid que se implantará a partir del curso 2006/07». *BOCM*, 13 de abril de 2006.
- CONSEJO DE GOBIERNO DE LA COMUNIDAD DE MADRID (2007): «Decreto 23/2007, de 10 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de

- Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria». *BOCM*, 29 de mayo de 2007, 48-139.
- CONSEJO DE GOBIERNO DE LA COMUNIDAD DE MADRID (2015): «Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria». *BOCM*, 20 de mayo de 2015, 10-309.
- DÍAZ DÍAZ, Victoria, Anne-Laure GARCÍA y Sonsoles de la VIÑA FERRER (2009): *Sciences naturelles 1. Enseignement secondaire*. Madrid, Pearson-Longman.
- DÍAZ DÍAZ, Victoria, Anne-Laure GARCÍA y Concepción FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (2009a): *Sciences sociales 1. Enseignement secondaire*. Madrid, Pearson-Longman.
- DÍAZ DÍAZ, Victoria, Anne-Laure GARCÍA y Concepción FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (2009b): *Sciences sociales 2. Enseignement secondaire*. Madrid, Pearson-Longman.
- DÍAZ DÍAZ, Victoria, Anne-Laure GARCÍA y María José MARTÍNEZ PÉREZ (2009): *Sciences naturelles 2. Enseignement secondaire*. Madrid, Pearson-Longman.
- EMBAJADA DE FRANCIA EN MADRID (2014): «Las secciones bilingües de francés: una propuesta de futuro para el ciudadano europeo». Madrid, Embajada de Francia. Disponible en: <https://es.ambafrance.org/Las-secciones-bilingues-de-frances>.
- GAJO, Laurent (2009): «De la DNL à la DdNL : principes de classe et formation des enseignants». *Les langues modernes*, 4, 15-24.
- GROSJEAN, François (2015): *Parler plusieurs langues. Le monde des bilingues*. París, Albin Michel.
- KLEIN, Wolfgang (1989): *L'acquisition de langue étrangère*. París, Armand Colin.
- LÜDI, Georges y Bernard PY (2003): *Être bilingue*. Berna. Peter Lang.
- LÜDI, George (2004): «Pour une linguistique de la compétence du locuteur plurilingue». *Revue française de linguistique appliquée*, IX (2), 125-135.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL (2018): *Bienvenidos a la web de Bachibac*. Madrid, Subdirección General de Ordenación Académica. Disponible en: <http://w3.recursostic.edu.es/bachillerato/bachibac/web/es>.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2007): «Orden ECI/3858/2007, de 27 de diciembre, por la que se establecen los requisitos para la verificación de los títulos universitarios oficiales que habiliten para el ejercicio de las profesiones de Profesor de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas». *BOE*, 29 de diciembre de 2007.
- PUREN, Christian (2008): «La didactique des langues/cultures entre la centration sur l'apprenant et l'éducation transculturelle». Conferencia pronunciada en el *Colloque international «Problématiques culturelles dans l'enseignement-apprentissage des langues-cultures, mondialisation et individualisation: approche interdisciplinaire»* (Universidad de Tallinn, Estonia, 8-10 de mayo de 2008). París, Association des Professeurs de Langues Vivantes. Disponible en: https://www.aplv-languesmodernes.org/docrestreint.api/827/f7ff81766f14b7dba2c273befe1babd1de75f385/pdf/APLV_PUR EN_conference_colloque_Tallinn2008_version_ecrite.pdf.

- PAVESI, María *et al.* (2001): «Cómo utilizar lenguas extranjeras en la enseñanza de una asignatura», in *Enseñar en una lengua extranjera. TIE-CLIL (Proyecto Lingua A Translanguage in Europe - Content and Language Integrated Learning)*. Disponible en: <http://www.ub.edu/filoan/CLIL/profesores.pdf>.
- RASTIER, François (2001): «Éléments de théorie des genres». *Texto!* juin 2001. Disponible en: http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html.
- RIBA, Patrick (2016): *Niveaux C1/C2 pour le français. Éléments pour un référentiel*. Paris, Didier
- ROSEN, Evelyne (2004): «Du niveau A1 au niveau C2. Étude relative à la répartition des compétences et des exposants linguistiques», in Jean-Claude Beacco *et al.*, *Niveau B2 pour le français. Textes et références*. Paris, Didier, 17-118.
- SANZ ESPINAR, Gema (2010): «Situations-problèmes relatives à l'apprentissage du français langue étrangère», in Carmen Guillén (coord.), *Francés. Investigación, innovación y buenas prácticas*. Barcelona, MEC/Graó, vol. III, 119-135.

Elitza Gueorguieva : identité, témoignage et écriture

Ana Belén SOTO

Universidad Autónoma de Madrid

anabelen.soto@uam.es

Resumen

El presente artículo se plantea como principal objetivo el estudio crítico de la primera novela de la escritora Elitza Gueorguieva. Esta autora se enmarca en un amplio archipiélago literario de intelectuales que, instalados en Francia, han adoptado el francés como vehículo de expresión literaria. En este contexto, la elección de un corpus de escritores procedentes de esa Europa que llamábamos del Este nos permite analizar la literatura francófona desde una perspectiva alejada de las problemáticas inherentes al colonialismo. Se estudiarán ejes temáticos intrínsecos a contextos totalitarios y del análisis llevado a cabo se esbozará la aportación femenina en este mosaico literario.

Palabras clave: Escritura femenina. Desterritorialización. Totalitarismo. Bulgaria.

Abstract

The main objective of this article is the critical study of Elitza Gueorguieva's first novel. This author is part of a large literary archipelago of intellectuals who settled in France and adopted French as their vehicle for literary expression. In this context, the choice of a corpus of writers from the Europe that we called Eastern allows us to analyze French literature from a perspective far removed from the problems inherent in colonialism. The thematic axes will be studied in the contexts of totalitarianism and the analysis carried out will outline the feminine contribution in this literary mosaic.

Key words: Women's writing. Deterritorialization. Totalitarianism. Bulgaria.

Résumé

L'objectif principal de cet article est de présenter l'analyse critique du premier roman de Elitza Gueorguieva. Cet auteur fait partie d'un grand archipel littéraire d'intellectuels qui, installés en France, ont adopté le français comme véhicule d'expression littéraire. Dans ce contexte, le choix d'un corpus d'écrivains originaires de cette Europe que l'on appelait de l'Est, nous permet d'analyser la littérature francophone sous une perspective éloignée des problématiques inhérentes au colonialisme. Nous étudierons, en outre, les axes thématiques propres aux contextes totalitaires et nous ébaucherons l'apport féminin dans ce mosaïque littéraire à travers analyse effectuée.

* Artículo recibido el 1/09/2018, evaluado el 19/01/2019, aceptado el 31/01/2019.

Mots clé : Écriture féminine. Déterritorialisation. Totalitarisme. Bulgarie.

0. Introduction

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle nous avons assisté à la naissance d'une génération d'écrivains venus d'ailleurs, dont l'origine se trouve dans les transformations géopolitiques intrinsèquement liées à la seconde guerre mondiale et fort influencées par les problèmes de la décolonisation. C'est ainsi que les littératures nationales, qui ont par ailleurs toujours accueilli des écrivains déterritorialisés (Deleuze et Guattari, 1972 : 162), s'enrichissent du dialogue interculturel qui contribue non seulement à la transformation du processus de construction identitaire mais aussi à l'évolution des paradigmes nationaux. Le socle littéraire présente de ce fait une brèche : nous nous trouvons face à une réflexion sur l'évolution de la conception identitaire qui, désormais, n'est plus circonscrite aux frontières physiques et naturelles d'un pays, mais qui évolue à travers la création d'une mosaïque transnationale et, par conséquent, ectopique (Albadalejo, 2011 : 3). Il s'agit, en outre, de repenser cette conception de l'auteur autrefois « le dépositaire par excellence de la maîtrise de la langue, de ce produit culturel, historique et national définissant l'essence de tout peuple » (Molina Romero, 2016 : 106). Nombreux sont, en effet, les intellectuels qui, émigrés ou exilés, ont choisi le français comme langue d'adoption et véhicule d'expression littéraire. Vera Linhartova, auteur d'origine tchèque, ne représente qu'un de multiples exemples à ce sujet lorsqu'elle affirme :

J'ai choisi le lieu où je voulais vivre mais j'ai aussi choisi la langue que je voulais parler [...]. Souvent on prétend que, plus que quiconque, un écrivain, n'est pas libre de ses mouvements, car il reste lié à sa langue par un lien indissoluble. Je crois qu'il s'agit là encore d'un de ces mythes qui servent d'excuses à des gens timorés, car l'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue [...]. Mes sympathies vont aux nomades, je ne me sens pas l'âme d'un sédentaire. Aussi suis-je en droit de dire que mon exil est venu combler ce qui, depuis toujours était mon vœu le plus cher : vivre ailleurs (*apud* Pimenta Gonçalves, 2016 : 61-62).

Dans ce contexte, force est de constater que :

[...] l'écrivain étranger aujourd'hui a quitté la terre de ses parents pour des raisons diverses, il mène une existence assez erratique et possède une grande flexibilité pour passer d'une langue d'écriture à l'autre. Cette labilité linguistique, culturelle et spatiale constitue les composantes principales d'une déterritoriali-

sation qui mobilise actuellement la littérature la rendant étrangère à une seule patrie (Molina Romero, 2016 : 114).

De ce fait, les phénomènes de déterritorialisation, reterritorialisation et trans-territorialisation contribuent au surgissement de cette nouvelle identité multiple et plurielle qui, tout en traversant les frontières géoculturelles, parsèment l'espace de création littéraire francophone. C'est ainsi que nous apprécions dans ces expériences vécues une axe thématique commune à la source de création artistique : l'expérience du dépaysement (Todorov, 1996), qui devient alors un recours à cette écriture fictionnelle aux fortes composantes biographiques.

Dans ce vaste archipel de création littéraire nous nous intéressons très spécialement à ces écrivains qui, venus de cette Europe que l'on appelait de l'Est, offrent une mosaïque littéraire marquée par les totalitarismes, l'oppression, la résistance et la quête de liberté. Ces auteurs dont le déracinement symbolise une distanciation qui leur permet de parler et faire parler d'une période de l'Histoire récente qui touche encore aujourd'hui plusieurs générations. Nombreux sont les écrivains qui, tout comme Milan Kundera ou Tvetzan Todorov, représentent non seulement l'engagement littéraire des intellectuels provenant de l'ancien bloc soviétique, mais aussi la force de la francophonie comme mode de vie et moyen d'expression artistique et littéraire.

Nous devons soulever dans ce contexte l'apport des auteurs au féminin qui représente aussi bien un corpus d'analyse de plus en plus large, que « el enriquecimiento del panorama literario a través de la pluralidad de perspectivas, la incorporación de una sensibilidad inherente a la esencia femenina y a la participación de personajes hasta el momento silenciados » (Soto, 2017 : 381). Le regard individuel est, en effet, marqué par la différence des sexes, puisque « la vision qu'on a du monde et de la culture n'est pas la même selon que les femmes y apparaissent seulement en position d'objets, d'inspiratrices ou de lectrices, ou si elles figurent aussi en position de productrices et créatrices » (Planté, 2003 : 655-668). Julia Kristeva, Agota Kristof, Oana Orléa, Rouja Lazarova, Albéna Dimitrova et tant d'autres sont les plumes féminines qui parsèment la mosaïque littéraire actuelle francophone pour rendre visible non seulement cette *Autre Francophonie* dont nous parlent Joanna Nowicki et Catherine Mayaux (2012), mais aussi l'apport féminin dans le champ de création littéraire contemporain.

Nous devons souligner à ce sujet l'apport littéraire de Elitza Gueorguieva (Sofia 1982-), écrivain d'origine bulgare qui se lance, à travers son œuvre *Les cosmonautes ne font que passer* (2016), dans un voyage socio-individuel qui traverse les différents épisodes historiques de sa Bulgarie natale des dernières années du communisme jusqu'aux premières années de la transition démocratique. Dans ce contexte, l'objectif principal de cette étude, qui se déploie en trois volets, est de montrer comment l'expérience vécue et l'Histoire, en tant que champ cognitif, peuvent par

l'intermédiaire de l'art romanescque dévoiler certains aspects de la vie et de la pensée contemporaine. Dans un premier temps, nous décrivons le parcours biographique et artistico-littéraire de l'auteur. Ensuite, nous réfléchissons sur la mise en scène de l'expérience vécue dans l'édifice romanescque d'un point de vue théorique. Finalement, nous nous pencherons sur le roman comme artifice communicatif. Pour ce faire, nous nous attarderons dans un premier temps sur l'expérience communiste tracée par l'auteur tout le long des pages, puis nous esquisserons la perception présentée de la transition démocratique en Bulgarie et, finalement, nous ébaucherons l'expérience langagière dans la construction romanescque.

1. Elitza Gueorguieva (1982-) : un portrait en *français-cyrillique*

Née à Sofia en 1982, Elitza Gueorguieva est une cinéaste, performeuse et écrivain. Elle vit et travaille depuis plus de quinze ans à Paris où elle s'est installée après avoir obtenu son diplôme en Arts du Spectacle. Son départ en France est venu à elle un peu par hasard. Elle remémore dans certains entretiens comment elle se préparait pour le conservatoire, mais il y avait peu de débouchés dans le domaine qui lui intéressait. De ce fait, ces parents ont encouragé cette jeune fille à partir, à s'installer en France. C'est alors qu'elle s'inscrit à l'Université de Grenoble et commence une nouvelle étape dans son parcours académique, professionnel ainsi que personnel.

Dans un premier temps, Elitza Gueorguieva se sent vite pénalisée par ses problèmes de langue, ce qui la pousse à s'orienter vers le cinéma. Elle a travaillé, par la suite, comme assistante de réalisation et cadreuse pour plusieurs sociétés de production, puis elle est également auteur de plusieurs documentaires. Mais, son désir de devenir écrivain l'a poussée à s'inscrire dans un Master en Création Littéraire à l'Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis en 2015. Ce sera dans ce contexte qu'elle donnera forme à son premier roman. *Les cosmonautes ne font que passer* représente non seulement le sommet de son projet d'écriture, mais aussi de son évolution langagière. C'est un projet qui est né de l'envie de partager l'expérience vécue, d'abord avec son entourage, puis avec tout lecteur francophone ou francophile, car elle s'est rendue compte « à quel point [...] les contextes dans lesquels on a grandi sont complètement différents » (Gueorguieva, 2016c).

Lors d'un entretien on lui demandera pourquoi a-t-elle décidé d'écrire ce texte en français. Elitza Gueorguieva (2016c) répondra :

[...] quand je suis en France, je vis en français, je pense en français. Ce qui ne veut pas dire que je ne peux pas m'adapter et écrire en bulgare quand je suis en Bulgarie ou quand je parle avec des Bulgares [...].

Il y a un chapitre qui s'appelle *Ta mère la patrie*. Je sais très bien que [...] quand on le dit en français [...] ça peut faire entendre un langage de rue et ça, je n'aurais pas pu le faire en bulgare. Tout comme plein d'autres jeux de mots que je

n'aurais pas pu faire si j'écrivais en bulgare. Par exemple, le jeu de mot entre *spécial* et *spatiale*.

La langue française devient alors le véhicule d'une expérience vécue en bulgare, elle transmet le rapport que l'auteur entretient avec son entourage maternel, elle refond l'identité de la romancière, désormais imprimée en *français-cyrillique*.

Elitza Gueorguieva n'hésite pas à parler de son rapport non seulement à la langue française, mais aussi à son statut d'écrivain étranger :

Moi-même, entant qu'étrangère, j'ai quand même aussi rendu mon écriture fluide au fil des pages ; même si au départ ce n'était pas le but. J'aimais bien être un peu brute, un peu maladroite [...]. Mais moi-même, j'ai aussi commencé à comprendre que parfois il y a certaines structures qui sont trop bulgares et ça peut être étrange et drôle, mais ça peut être lourd aussi. Donc, j'ai essayé aussi de travailler là-dessus : de voir, qu'est-ce que je peux garder de traces de ma langue maternelle dans mon écriture ? Et, qu'est-ce que je pourrais adapter pour que ce soit plus fluide, plus musicale ? (Gueorguieva, 2016c).

D'après la spécialiste Molina Romero (2016 : 109-110) :

Ce statut d'écrivain étranger n'est pas commode à porter, car en devenant étranger celui-ci perd son identité à jamais. D'abord par rapport à sa terre et à sa langue natales où il ne sera plus reconnu comme un auteur autochtone, soupçonné de « conversion linguistique », comme celui qui passe d'une religion à l'autre. Mais il le reste aussi dans le pays de la langue d'adoption, où ce genre d'auteurs sont présentés à chaque fois comme des étrangers écrivant en français, louant une telle maîtrise de la langue nationale chez des individus allogènes et créant même des prix destinés à ces écrivains métis. Cette double appartenance leur confère une hybridité littéraire et linguistique, mais surtout une extraterritorialité permanente : celles des marges, de l'entre-deux [...]. Tous ces mots -marges, frontières, entre-deux, dedans/dehors- s'accrochent encore à des caractéristiques spatiales puisque notre conception littéraire est fortement liée à la notion de centre et de frontières nationales.

L'imbrication identitaire et linguistique deviennent alors les axes d'une recherche sur un nouvel espace transculturel imprimé en *français-cyrillique*. Il s'agit, par conséquence, d'une « expérience de biculturalisme » (Todorov, 1996 : 23) où l'empreinte de l'interculturel devient l'un de traits principaux de la création littéraire.

Le texte résultant de cette première expérience romanesque de l'auteur est, par conséquent, fortement influencé par l'expérience vécue. Nous sommes face à un roman d'inspiration autobiographique,

[...] qui pourrait être l'histoire de n'importe quel adolescent qui a grandi dans ce décor qui est totalement instable et qui se transforme tous les jours, et qui grandit en quelque sorte en même moment que la société elle-même puisqu'elle est en train de s'émanciper de l'ancien modèle paternaliste du totalitarisme et l'enfant il va chercher ses repères, va grandir, va devenir adolescent et apprend aussi à s'émanciper à sa manière (Gueorguieva, 2016b : en ligne).

Le roman est écrit à la deuxième personne car il est inspiré d'un journal intime que le père de Gueorguieva écrivait lorsqu'elle ne savait pas encore écrire. Il tenait à préserver les moments représentatifs de l'enfance de sa fille pour qu'un jour elle puisse lire : « Aujourd'hui tu as fait ceci, tu as fait cela » (Gueorguieva, 2016b : en ligne). Nous pouvons, par conséquent, affirmer que Elitza Gueorguieva se sert du matériau de sa vie privée, de son expérience vécue, de son quotidien pour construire son propre récit. C'est ainsi que nous pouvons affirmer que l'empreinte de l'interculturel et le dialogue identitaire constituent pour l'auteur, tout comme pour tant d'autres intellectuels, un nouveau champ de création littéraire où la personne grammaticale sera le reflet de la dualité (auto)biographie et (auto)fiction (Alfaro, 2006 : 121).

2. La mise en scène de l'expérience vécue dans l'espace de création littéraire

À ce stade de la réflexion nous considérons nécessaire de faire un point sur les ficelles de l'écriture qui construisent le discours de ces auteurs qui, tout comme Elitza Gueorguieva, sentent le besoin de raconter leurs expériences vécues à la première personne. C'est sans doute dans ce sens que certains théoriciens considèrent qu'il existe une pulsion autobiographique dans l'espace de création littéraire contemporain. Sébastien Hubier (2003 : 115), par exemple, verbalise ainsi cette théorie :

Il semble qu'il existe pour les écrivains du XX^e siècle, réticents à écrire de pures et simples fictions, une possibilité de parler d'eux tout en s'inventant, par l'écriture même, une existence nouvelle. L'imagination n'a pas disparu, mais, au lieu de se disperser, elle se trouve recentrée sur la personne même de l'auteur : elle s'appuie sur une réalité autobiographique dont la notoriété est publique, mais elle dépasse cette réalité et vise, comme dans le roman, à une manière d'universalité.

Nombreux sont, en effet, les écrivains qui ont inspiré leurs récits de leurs propres expériences personnelles depuis le XIX^e siècle, et les études théoriques de Philippe Lejeune en sont un bel exemple. Souvenons-nous que ce sera à partir des *Con-*

fessions de Rousseau que l'expérience vécue devient objet littéraire, auparavant « l'évocation des événements bouleversants d'une vie n'est pas l'apanage de l'aristocratie et parachèvent la démocratisation du genre » (Hubier, 2003 : 39). C'est ainsi que le « *je* renvoyant implicitement à l'auteur envahit la scène littéraire [et] non seulement l'autobiographie a conquis son autonomie et pris place parmi les genres reconnus, mais elle contamine progressivement l'ensemble des autres types narratifs » (Hubier, 2003 : 39).

L'espace de création littéraire ébauché à partir de l'expérience personnelle se voit, en outre, influencé par les mécanismes de la mémoire, cette « faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués » (*Trésor de la Langue Française*). La mémoire est, en effet, ce lieu intangible où nous logeons nos souvenirs, où nous trouvons les visages de nos proches, où nous gardons les sentiments liés à un moment. Il s'agit, cependant, d'un procédé qui se trouve intrinsèquement liée au filtre de la subjectivité, inhérente à tout être humain. C'est ainsi que le processus de remémoration se voit imprégné de ce filtre qui transforme l'expérience vécue. Le processus de création inspiré de cette expérience se voit, tout de même, contraint à ce filtre. L'écrivain transforme alors son vécu et présente une réalité filtrée, même si le pacte autobiographique (Lejeune, 1975) se trouve explicite dans son produit littéraire.

Il existe cependant dans le socle du genre autobiographique une brèche : l'autofiction. Il s'agit d'un procédé littéraire où l'auteur prend distance de l'autobiographie et prône une imbrication volontaire entre l'expérience vécue et le récit fictionnel. Il s'agit d'une évolution du genre littéraire qui reflète les questionnements d'une époque, puisque :

Les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi : ils constituent, à chaque époque, une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être réunies et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des « horizons d'attente », à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont *produits* puis *reçus*, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler. Comme les autres institutions sociales, le système des genres est gouverné par une force d'inertie (qui tend à assurer une continuité facilitant la communication), et par une force de changement (une littérature n'étant vivante que dans la mesure où elle transforme l'attente des lecteurs) (Lejeune, 2003 : 311).

Ce sera dans ce contexte que Serge Doubrovsky crée le néologisme *autofiction* dans son roman *Fils* (1977). Il présente ce nouveau littéraire dans le prologue de son ouvrage comme suit :

№1635

[...] J'écris un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN REFLETS
si j'écris la scène que je vis que je vois c'est là c'est solide

assis là sur littéral c'est vrai c'est littéralement vrai c'est recopié
en direct j'écris recta ça tombe pile

№1636

la scène paraît être la répétition de la même scène directement
vécue comme

RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la ban-
quette dos de la main sur le volant suffit que

je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit
en rêve me volatilise j'y suis c'est réel si

j'écris dans ma voiture

mon autobiographie sera

mon AUTO-FICTION (*apud* Grell, 2014 : 9).

Le lecteur se trouve ainsi face à une réflexion métalittéraire qui reflète les recherches artistiques d'une époque.

D'après Philippe Gasparini (2008 : 15):

Le mot « autofiction », sans tiret, vint finalement au monde après une longue gestation, en cette même année 1977, sur la quatrième de couverture de *Fils* :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *films* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Les premières lignes de ce faire-part sont régulièrement citées, invoquées, pour préciser ce qu'est l'autofiction.

Nous voici face à une définition qui met en exergue la rupture volontaire avec l'autobiographie, un genre jusqu'alors destiné à être écrit par une personne distinguée qui tenait à transmettre ou à conserver en mémoire les événements marquants de sa vie. L'autofiction rompt, par conséquent, avec la tradition littéraire non seulement par sa volonté de raconter le vécu d'une personne ordinaire, mais aussi à travers la transformation du matériau de la vie privée en espace de fiction dans un discours qui désormais peut s'éloigner des grands systèmes de rhétorique. L'autofiction devient

ainsi « écriture refusant la décadence littéraire autobiographique pseudo-aristocratique pour lui préférer l'engagement du *je* qui reflète par le biais de l'expression de la société actuelle » (Grell, 2014 : 10).

Il s'agit toutefois de la création d'un néologisme non exempté de controverses qui a donné lieu à un phénomène de *surthéorisation* (Vilain, 2009 : 16). C'est ainsi que :

[...] certains affirment, par exemple, qu'elle est la version post-freudienne de la représentation discursive de soi. Pour qui lui prête cette origine, l'autofiction est née d'une perte, celle du jugement lucide et désintéressé du sujet aux prises avec son passé. On la proclame alors avatar moderne de l'autobiographie, genre à jamais ruiné, puisque frappé d'une suspicion qui mine la sincérité sur laquelle il repose. D'autres y voient plus de neuf : l'autofiction est alors une invention postmoderne. Ainsi Vincent Kaufmann met ici en évidence, dans sa contribution sur la littérature s'offrant en spectacle, le système médiatique dans lequel sont pris aujourd'hui les acteurs : amenés à faire acte de présence sur la scène médiatique, à dévoiler l'intime aux caméras, à faire aveu, ils inscrivent le spectacle au cœur de la représentation de soi, la fiction de l'authentique au cœur de l'autobiographie. Envisagée dans ce contexte culturel, l'autofiction constitue un genre d'écriture réflexive affecté par la résiliation postmoderne du réel, à la limite par l'abolition de toute donnée transcendante du langage (Zuffrerey, 2012 : 5).

Un autre point de controverses réside dans le critère établi par Doubrovsky dans son décalogue où il prône le principe « d'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur » (*apud* Gasparini, 2008 : 209). D'autres théoriciens tels que Philippe Vilain questionnent ce principe. Dans ce sens, il affirme que « [dans *l'Amant*] l'auteur prétend raconter sa vie à la première personne sans se nommer dans son texte, ni faire figurer la mention *roman*, s'arrogeant ainsi une liberté par rapport aux conditions du genres » (Vilain, 2009 : 58). Marguerite Duras utilise, en effet, les différentes stratégies littéraires pour rendre universelle son expérience et pouvoir ainsi atteindre un public plus large, car « toutes ses héroïnes [parlent] d'elle : "J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, révèle-t-elle dans *La Vie matérielle*, sur moi seule à travers les siècles". Les femmes sont pour elle le lieu où s'origine l'écriture » (Vilain, 2009 : 61). Pour Philippe Gasparini, néanmoins, la disparition de ce critère rend impossible la différenciation entre autofiction et roman autobiographique, ce qui revêtirait l'usage de ce néologisme d'un certain snobisme (Gasparini, 2008 : 238).

Suite à ces réflexions, nous devons nous interroger si ce critère d'identité onomastique devient un axe principal lors de la création autofictionnelle. À ce stade de la réflexion, nous devons affirmer que notre axe de recherche se focalise dans le

même sens des théories vilainiennes, car nous ne considérons pas nécessaire l'application du critère d'identité onomastique si nous trouvons dans le texte des indices intra et extratextuels qui servent à relier d'un point de vu identitaire le protagoniste de la fiction et l'auteur. Le roman qui nous occupe, par exemple, est catégorisé par l'auteur elle-même comme une autofiction (Gueorguieva, 2016b : en ligne) alors que la protagoniste est un personnage anonyme. C'est ainsi que nous nous permettons de paraphraser Isabelle Grell (2014 : 107), lorsqu'elle affirme que l'autobiographie « a pris son envol et tisse un lien étroit entre la représentation du transculture et de l'autobiographie éclatée ».

Désormais, l'écriture autofictionnelle se rebelle et rompt avec les normes stylistiques et formelles rigides autrefois imposées. L'écriture de soi se trouve, par conséquent, circonscrite aux besoins de notre temps. En effet,

[...] aujourd'hui, tout va si vite que notre identité ne peut plus s'appuyer sur la permanence du monde qui nous entoure. Le passé démonétisé s'effondre, l'avenir disparaît puisque demain, c'est déjà aujourd'hui. Nous perdons les attaches à long terme, l'enracinement dans le passé, la projection dans l'avenir, qui nous permettraient de nous construire une projection dans l'avenir, qui nous permettraient de nous construire une identité narrative.

[...] Nous voilà au cœur du problème. Cette analyse de la dissolution de l'identité autobiographique au cœur d'un monde qui vas trop vite (Lejeune, 2015 : 107-108).

Et, c'est dans ce contexte que l'autofiction devient pour certains spécialistes, comme Isabelle Grell (2014 : 108),

Un procédé illégal et inégalé ne se soumettant à aucune doctrine invasive, totalitaire et refusant un chapeutage bien-pensant. L'ambiguïté qui lui est souvent reprochée est justement son essence. L'autofiction, c'est répondre « présent » quand la société ferme les yeux, oreilles et la bouche comme les trois signes. L'autofiction, c'est dé-ranger. En disant je. Car en disant je, on dit tu. Tu et moi.

Nous voici, donc, face à une écriture neuve et à une scénarisation moderne de l'expérience vécue à la première personne et transmise à travers le prisme de l'(auto)fiction.

3. *Les cosmonautes ne font que passer* (2016)

Elitza Gueorguieva avait 7 ans quand le mur de Berlin est tombé, le 9 novembre 1989, et quand le lendemain Jivkov, le président de Bulgarie, au pouvoir depuis plus de trente ans, a été destitué. *Les cosmonautes ne font que passer*, son premier ro-

man, est né des souvenirs d'une enfance passé à Sofia, la capitale, et de divers documents familiaux (Morin, 2016 : en ligne).

La toile de fond du récit se dessine ainsi sur les traces de l'enfance et de l'adolescence de l'auteur elle-même qui, tout en jouant avec l'autofiction, se sert de son expérience vécue pour la romancer et créer un artifice pédagogique comme une sorte de « manuel d'apprentissage sur le communisme » (Gueorguieva, 2016b : en ligne).

L'auteur met en évidence le quotidien d'une jeune fille qui n'a pas de nom, mais qui a des missions :

[...] devenir Youri Gagarine (le premier homme envoyé dans l'espace en avril 1961), puis Kurt Cobain (un chanteur), sensibiliser son indestructible [chien] bâtard Joki à la conquête spatiale et par là réaliser le rêve de jeunesse de son grand-père, vrai communiste émérite, accessoirement épater Constantza avec tout cet héroïsme (sa meilleure amie, ou sa pire ennemie, ce n'est pas très constant comme rapport), enfin, devenir elle-même. Elle est organisée, obsédée, observatrice, passionnée. Elle essaye de comprendre le monde absurde se métamorphosant sous ses yeux aussi vite que son propre corps d'ado qui se transforme de manière désordonnée, et peu accommodante. Elle sait qu'elle ne se laissera pas abattre (Georges, 2016 : en ligne).

À travers cette jeune fille l'auteur met en scène un personnage qui pourrait être une sorte de *Madame Tout-le-monde*, puisque le lecteur connaît très peu de ce personnage énigmatique qui nous guide le fil des pages. En effet, l'auteur ôte le personnage d'un des traits identitaires principaux d'un individu : son nom. La protagoniste n'est jamais nommée ni par son nom, ni par son petit nom ; elle devient alors une sorte de miroir identitaire où tout enfant ayant vécu cette période puisse se refléter. De ce fait, ce personnage représente l'aventure d'un carrefour identitaire situé dans l'espace binaire qui oppose l'Orient et l'Occident au soir du communisme en Bulgarie.

3.1. L'expérience communiste

Vous êtes devant une multitude de petits cailloux brillants de toutes les couleurs ne ressemblant à rien du tout, mais comme ta mère a l'air ému, tu comprends qu'on n'est pas là pour rigoler. Elle t'annonce que ça, c'est lui, c'est Iouri Gagarine et quand elle avait ton âge, il y a quelques siècles au moins, elle l'a personnellement vu planter des sapins, ici, dans l'allée de ce bâtiment : il s'agit de ta future école, et vous y êtes pour t'y inscrire, te dit ta mère en allumant sa dix-neuvième cigarette de la

journée. [...] Ta mère poursuit ses explications, comme si de rien n'était : il est question à présent de la conquête spatiale (Gueorguieva, 2016 : 9-10).

Le rideau de la représentation narrative se lève ainsi sur une scène d'exposition : mère et fille deviennent les personnages principaux d'une fiction où Iouri Gagarine acquiert le rôle de héros communiste. En Bulgarie, comme en Union Soviétique, c'était un personnage qui était devenu un symbole de réussite du système.

L'histoire de la protagoniste se construit, tout comme la mosaïque, de manière fragmentaire suivant le fil conducteur de ses missions. Elle entreprend avec beaucoup d'enthousiasme sa première mission : elle s'instruit et elle lit. Puis, elle partage ses recherches secrètes avec sa camarade de classe Constantza, une fillette qui est décrite comme « une jeune fille scintillante » (Gueorguieva, 2016 : 21) alors que la protagoniste « n'a rien à signaler » (Gueorguieva, 2016 : 21). De plus,

Constantza a un autre grand avantage : elle a une mère en Grèce alors que la [s]ienne reste à la maison. De ce fait découlent quelques autres, de plus en plus déplaisants :

- a) elle peut voyager à l'étranger,
- b) elle a un éléphant doré et surtout
- c) une vraie Barbie

[...] Constantza est toujours la meilleure : elle court plus vite [qu'elle], gagne le championnat de gymnastique rythmique alors [qu'elle] n'est même pas dans le classement, et glisse avec beaucoup d'efficacité sur les patins à glace pendant [qu'elle] enchaîne des chutes libres et peu gracieuses (Gueorguieva, 2016 : 21-22).

Nous voici face à la dualité existante dans la période communiste où les personnes ayant de la famille à l'étranger pouvaient se permettre certains objets convoités de tous. Constantza symbolise l'étranger, cet autre côté du mur où les Bulgares n'avaient pas le droit d'y aller sauf rares exceptions. L'amitié qui existe entre les deux personnages représente ainsi le carrefour de civilisations brouillé par les politiques totalitaires et peu favorables aux discours interculturels vécus en Bulgarie soviétique.

Dans ce contexte, la protagoniste constate aussi :

Décidément, tout t'est interdit en ce moment. Grimper sur des arbres, se balancer trop haut, sauter d'un tremplin ne sont pas des activités de petite fille, te dit ta mère en allumant sa première cigarette de la journée, et tu comprends que l'élévation spatiale, comme tout ce qui est glorieux en général, est réservée aux garçons. Il y a comme une distribution des tâches : tous les garçons que tu connais, ou dont on te parle, camarades, voisins, cousins veulent devenir des cosmonautes un jour, c'est une évidence, cela va de soi et ce serait étrange, voire extrava-

gant que cela soit autrement.

[...] Les filles ont des objectifs professionnels plus imprécis et franchement dépourvus d'originalité. Dans le flou général des réponses, trois propositions reviennent le plus souvent : infirmières, ballerines, ou pareil que maman (Gueorguieva, 2016 : 23-24).

Nous voici face à une réalité qui n'est pas appréciée de notre protagoniste. Elle veut rompre avec les stéréotypes et devenir cosmonaute. De ce fait, nous pouvons affirmer que Elitza Gueorguieva présente un personnage fort qui s'éloigne de la voie marquée par la société et s'envole vers l'illusion d'un avenir héroïque. C'est ainsi que le récit permet au lecteur non seulement d'accéder au tissu sociétal bulgare des années 1980-90 à travers la plume d'un personnage féminin, mais aussi de prendre conscience de l'évolution des paradigmes établis en fonction du sexe d'un individu.

Dans ce contexte, nous pouvons affirmer que ce roman rompt avec les limites de la féminité conçue comme délicate, et prône une féminité capable de transgresser les normes et les frontières. Nous pouvons, par conséquent, établir un parallèle entre ce nouveau personnage féminin et la figure de Wonder Woman dans la BD ou des Amazones dans la mythologie classique. En effet, nous sommes face à des personnages qui représentent des femmes fortes qui se font remarquer dans un monde au masculin. C'est ainsi que notre personnage évolue et, même si son héros change de nom, de nationalité et même de style, elle persévère dans sa mission de ne pas passer inaperçue aux yeux du monde qui l'entoure. Et, ce ne sera pas la chute du mur de Berlin qui lui fera changer d'objectif.

3.2. La transition démocratique

C'est la Transition démocratique et tu peux capter la nouvelle chaîne MTV grâce à un câble clandestinement branché à la soucoupe volante sur le balcon voisin. Cette manœuvre ingénieuse te permet de te connecter avec le nouveau héros international Kurt Cobain. [...] Tu es d'abord dubitative : Kurt est bien moins glorieux que Iouri, il porte un pull troué aux manches d'une longueur démesurée et, tout compte fait, des cheveux très sales. De plus, il fait la gueule. Ta conquête spatiale est une saloperie de communistes de merde, tente de te convaincre ton grand cousin Andreï [...] : Iouri Gagarine est un gros loser (Gueorguieva, 2016 : 103).

La transition démocratique devient pour cette jeune fille le bouleversement de repères politiques, culturels et identitaires : le communisme cède la place à la démocratie, Iouri Gagarine cède la place à Kurt Cobain et son corps d'enfant cède la place aux transformations corporelles propres à l'adolescence.

D'un point de vue politique, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un moment historique vécu avec beaucoup d'espoir et d'émotions dans l'entourage de cette jeune fille. C'est ainsi que « pendant un long moment l'univers ne devient que claquement de verres sur la table et bruits de fruits fermentés et avalés méthodiquement » (Gueorguieva, 2016 : 85). Toutefois, la forte crise économique vécue en Bulgarie démocratique estompe cet enthousiasme et se rend à l'évidence de la valeur de l'argent. En effet, « tout est cher et tout le monde est très pauvre » (Gueorguieva, 2016 : 114), puis le chômage apparaît sur la scène du marché du travail. Certains signes de richesse sont aperçus tout de même dans le récit, mais ils vont toujours de pair avec la corruption ou la mafia, le restant des individus voient stagner leur niveau de vie. Un nouveau système qui est rejeté par la protagoniste qui préfère « [s'] isoler de tous, chez [elle], où grâce à MTV, [elle se] refait un monde, une autre galaxie, peuplée de Spice Girls, de punks à crête, [...] : ils sont bien plus sympathiques que les habitants de [sa] réalité en voie de dégradation » (Gueorguieva, 2016 : 115).

D'un point de vue identitaire, elle devra non seulement changer ses modèles à idolâtrer suivant l'ère du temps, mais elle verra aussi son corps changer :

C'est la Transition démocratique et tout ton corps se métamorphose de manière désordonnée et peu accommodante. Tu commences à gonfler comme un ballon, ou comme une poire, ou comme un chameau à deux bosses, mais pas au bon endroit : tu découvres soudain que tu es lourde et poilue, et que tes deux seins sont atteints par une croissance à vitesse cosmique. Tu décides de garder pour toi ces transformations, le temps de trouver un moyen d'y adhérer : tu t'enveloppes de la tête aux pieds dans les vêtements de ton père, quatre fois plus gros que toi. [...] Dès lors ton style évolue (Gueorguieva, 2016 : 111).

La société bulgare évolue en même temps que cette jeune fille. Désormais, loin du système paternaliste prôné par le communisme la société bulgare doit faire face à toute une série de bouleversements politiques et économiques dans l'objectif d'intégrer la communauté économique européenne dans les meilleurs des délais. La protagoniste, quant à elle, se voit également dans une transformation corporelle qui montre le rituel de passage de l'enfance à l'adolescence. Cette jeune fille veut s'adapter à cette nouvelle réalité dorénavant penchée vers l'Occident, ce qui provoque chez sa mère « une expression aussi équivoque qu'au moment de la chute du mur de Berlin » (Gueorguieva, 2016 : 115).

Puis son nouvel héros se suicide et elle se voit de nouveau en quête de mission. Il s'agit d'une nouvelle période d'incertitude où :

[...] tout prend sens pour toi : tu deviendras une militante, une vraie, contrairement à ton grand manipulateur de cousin ou au volcan Vitosha, tu sauras entrer en éruption et lutter pour la justice. Tu n'es pas sûre de comment t'y prendre, alors tu continues tes croisades citadines, en espérant rencontrer des nouveaux collaborateurs (Gueorguieva, 2016 : 172).

Déterminée à suivre son chemin, cette jeune fille ne peut pas éviter ressentir lors de son discours une certaine tristesse, un certain regret aussi. Elle ne regrette pas le communisme entendu comme système politique, ce qu'elle regrette c'est l'insouciance de son enfance. Le mécontentement social existant dans les dernières années du communisme est toujours omniprésent pour d'autres raisons dans la société post-soviétique. La Transition démocratique est, par conséquent, représentée comme l'espoir d'une nation qui s'est vite vue troublée par les problèmes liés aux changements économiques qui impliquent l'évolution vers l'économie du marché.

3.3. L'expérience langagière dans la construction romanesque

Elitza Gueorguieva traduit ainsi l'expérience vécue dans les dernières années du communisme et les premières années de la transition démocratique en Bulgarie. Le lecteur construit tout le long des pages un espace historique, social et culturel à partir de l'édifice romancé de la mémoire dans une langue étrangère à cette réalité. C'est peut-être pour cette raison qu'elle n'hésite pas à se catégoriser comme auteur étranger écrivant en langue française. La langue d'adoption devient pour l'auteur le véhicule d'expression qui donne vie à la mosaïque littéraire qui couronnera sa conquête identitaire, désormais au carrefour de deux langues et de deux cultures.

Il existe un parallèle entre l'évolution langagière de l'auteur et l'évolution de la jeune protagoniste tout le long de pages. Dans la première partie du récit, enfant, elle se présente comme « un petit soldat qui a beaucoup de recul [et] qui ne se laisse pas déstabiliser » (Gueorguieva, 2016b : en ligne). Elle utilise un vocabulaire peu commun des jeunes de son âge car elle utilise des tournures propres aux personnes ayant atteint un niveau de maturation langagière et de compréhension du monde adultes. Puis, le temps passe, le mur de Berlin tombe, et notre protagoniste enfantine devient une jeune adolescente qui doit s'adapter à la nouvelle réalité qui l'entoure. Le langage devient alors plus poétique, sans perdre pour autant l'aspect humoristique caractéristique de la première partie.

Il est intéressant de s'attarder sur la conception que l'auteur elle-même présente dans plusieurs vidéos de son expression en langue française. Elle se définit comme une romancière étrangère écrivant en français. Elle n'hésite pas à affirmer que son français n'est pas le français des Français (Gueorguieva, 2016c : en ligne). Et, en effet, empreinte d'une identité géoculturelle transfrontalière nombreuses seront les références culturelles et linguistiques qui auront pour elle une double appartenance. Elle a, par ailleurs, publié une vidéo sur *youtube* où elle réfléchit sur plusieurs aspects :

« Comment écrire en langue étrangère ? Comment la langue étrangère aide à déranger, à déplacer l'expression française ? Comment les failles peuvent-elles être des îlots de liberté ? Comment les expressions toutes faites nous embrouillent ? » (Gueorguieva et Gloukhova, 2018 : en ligne). C'est dans ce contexte qu'elle élabore, avec Aliona Gloukhova, la *Théorie du Bortsch*. La gastronomie devient la métaphore du sentiment d'étrangeté chez ces écrivains francophones :

Quand j'écris en langue étrangère, je me sens comme un légume. Mais pas du tout comme un bout de chou, plutôt comme une espèce de patate. Le chou comme choc culturel et la patate comme patience, et puis, les oignons parce que même si on pleure ce n'est pas pour de vrai. On se sent démunies, coupées en dés comme des carottes, écrasées comme de l'ail, on a chaud, on bouillonne, on explose (Gueorguieva et Gloukhova, 2018 : en ligne).

C'est ainsi qu'à travers le dialogue interculturel notre auteur construira son édifice narratif et identitaire.

Nous pouvons nous demander alors, pourquoi s'installer en France et choisir le français comme véhicule d'expression littéraire alors que le sentiment d'étrangeté est omniprésent ? Parce que, sans doute, comme disait sa compatriote Julia Kristeva (1988 : 57-59) : « nulle part on n'est *plus* étranger qu'en France [...], les Français opposent à l'étranger un tissu social compact et d'un orgueil national imbattable. [...] Et pourtant, nulle part on n'est *mieux* étranger qu'en France ». D'après cet auteur francophone :

Dans le kaléidoscope que devient la France [...] les différences entre autochtones et immigrés ne seront jamais aussi tranchées qu'auparavant. [...] En France, en cette fin de XX^e siècle, chacun est destiné à rester le même et l'autre : sans oublier sa culture de départ, mais en la relativisant au point de la faire non seulement voisiner, mais aussi alterner avec celle des autres (Kristeva, 1988 : 288).

Dans cet espace d'échange et de réflexion, l'expérience de biculturalisme (Todorov, 1996 : 23) permet donc à notre auteur de créer un pont discursif entre ses deux identités langagières, le français et le bulgare. C'est ainsi que l'auteur n'hésite pas à interrompre le discours en langue française pour y introduire des mots écrits en cyrillique, dont l'un d'entre eux est traduit par le grand-père comme *allons-y*.

Nombreuses sont également les références interculturelles qui parsèment le texte et qui nous permettent de rester ancrés au contexte de cette histoire. Puis, un jour :

Se succèdent plusieurs changements paradoxaux, à commencer par le foulard bleu que tu as gagné avec tant de volonté l'année dernière, et qu'on t'avait encouragée, et même obligée, à porter

depuis : ta mère l'arrache de ton cou en un mouvement agile, avec dans le regard cette lueur plantée là depuis quelque temps, et se met à le tordre, à le froisser, à le piétiner et finit par le découper en petits morceaux et le jeter par la fenêtre. Puis on t'emmène un jour à l'école où la camarade directrice [...] annonce la nouvelle la plus improbable jamais entendue par tes oreilles : ton école ne s'appelle plus Iouri Gagarine car Iouri Gagarine est soviétique et donc communiste. Il est sans contestation aucune, encore et pour toujours dans les registres de l'Histoire, le premier homme envoyé dans l'espace, dit la directrice qu'on n'appelle plus camarade mais madame (Gueorguieva, 2016 : 79).

Toute une série de changements qui se déroulent non seulement d'un point de vue historique. Les traits identitaires autrefois prônés par le système, sont à présent obsolètes. C'est alors que nous pouvons nous demander :

Qu'est-ce que c'est d'ailleurs l'identité nationale, sinon la somme de traits plus ou moins embellis, tirés de l'histoire d'un passé assez glorieux, aperçu et conçu comme un mythe, voire comme une utopie émergée du passé pour justifier les comportements du présent ? (Oktapoda-Lu, 2006 : 190).

C'est ainsi que ce bouleversement politique vient accompagné d'un changement profond au niveau identitaire et « le système IKEA de construction des identités qui permet des montages tous différents à partir des mêmes catégories élémentaire » (Thiesse, 2001 :14) doit être restitué à partir de la création de nouveaux mythes fondateurs. Le décor de toute une génération se voit ainsi bouleversé après la chute du mur, même si la langue et les rues restent immuables. L'illusion créée par la réalité langagière communiste souligne le retour au théâtre de la parole où le totalitarisme siégeait.

4. Conclusion

L'article qui nous occupe nous permet de nous pencher sur la production littéraire francophone actuelle, qui offre un espace de création littéraire multiple et pluriel. Nous nous sommes attardés sur *Les cosmonautes ne font que passer* (Gueorguieva, 2016) car nous tenons à réduire notre corpus d'analyse à ces auteurs, femmes venues de cette Europe que l'on appelait de l'Est et qui expriment une démarche volontaire vers la langue et la culture françaises. C'est à travers l'apport littéraire d'auteurs comme Elitza Gueorguieva que nous tenons à réfléchir sur le panorama littéraire de nos jours.

À travers la littérature, en outre, nous pouvons nous approcher et mieux connaître l'Autre pour éviter la méconnaissance de la figure de l'étranger. De ce fait, nous pouvons affirmer que Elitza Gueorguieva devient un exemple d'intégration réussie

dans la société française. En effet, installée en France dans l'objectif de poursuivre sa formation, elle obtient son diplôme universitaire et, aujourd'hui, c'est une artiste reconnue par son travail de création aussi bien cinématographique que littéraire dans son pays d'adoption. Elle fait partie d'un groupe d'écrivains qui présente une démarche volontaire vers la langue et la culture française. Et, de ce fait, nous pouvons affirmer qu'elle représente un exemple paradigmatique dans l'étude et le classement des textes contemporains francophones.

C'est dans ce contexte que nous pouvons affirmer que notre analyse propose également un espace de réflexion sur l'identité historique des sociétés est-européennes, qui influera sous le capital humain de tout un continent qui a besoin d'écouter, mais aussi de se faire entendre. Nous proposons de ce fait l'analyse de cet auteur venant d'un contexte éloigné du passé colonial, qui présente un cadre favorable à la création littéraire en langue française. Nous voici face à un échantillon littéraire qui nous permet de parler et faire parler de cette *autre francophonie* qui reste encore :

Marginalisée, souvent occultée au profit de la Francophonie du Sud ou d'autres Francophonies mieux reconnues dans une géopolitique mondiale comme dans les champs d'études universitaires, elle s'exprime pourtant à travers la littérature, l'art, la philosophie, l'histoire [...]. Se pencher sur l'Autre Francophonie consiste aussi à remettre en valeur un aspect important de la culture européenne, à savoir le lien entre les diverses parties de l'Europe, notamment celles que l'Histoire a cruellement séparées, le lien créé par les valeurs communes, une sensibilité commune, une vision du monde commune, un art de vivre partagé (Nowicki et Mayaux, 2012 : 9).

Cette réflexion permet, par conséquent, de réfléchir sur le statut de cet écrivain déterritorialisé qui vit et transmet la perméabilité interculturelle nécessaire dans la construction sociétale actuelle. Souvenons-nous des principes prônés dans *Horizon 2020*, car l'Europe s'est engagée à construire des sociétés inclusives, innovantes et réflexives qui conduisent, par conséquent, des politiques favorables aux discours interculturels.

Le roman que nous venons d'étudier représente aussi un exemple de choix en matière d'analyse théorique et littéraire, car l'auteur se sert de l'autofiction pour mettre en exergue un témoignage sur l'expérience totalitaire. Le processus d'écriture autofictionnelle devient alors un étendard contre l'oubli rendant ainsi « à l'écriture sa valeur de refuge » (Grell, 2014 : 63). De ce fait, Isabelle Grell (2014 :63) n'hésite pas à affirmer que « les images doivent se poser, les cris, les larmes être intériorisées pour revoir le jour dans le réceptacle de l'autofiction qui n'évoque pas seulement l'extrême violence [...] mais l'homme qui survit, celui qui espère et vit, malgré l'horreur et la

peur ». L'autofiction construit ainsi un espace de dialogue, de témoignage et de liberté.

En guise de conclusion, nous pouvons enfin affirmer que l'analyse que nous venons de présenter, soulève, de plus, une autre problématique actuelle : le statut de la femme dans la société contemporaine, ce qui présente un axe de recherche intéressant pour une nouvelle approche du texte que nous avons analysé. En effet, l'apport littéraire des auteurs, telles que Elitza Gueorguieva, nous permet d'inscrire ces femmes dans leur contexte socioculturel pour mieux comprendre les mécanismes de création littéraire sous un regard féminin. Cette mosaïque francophone présente, également, le legs d'une transformation socioculturelle où la femme acquiert le rôle de protagoniste de son parcours aussi bien professionnel que personnel. La romancière contemporaine s'érige, par conséquent, en porte-parole de toute une génération qui prône l'égalité des sexes et rompt ainsi avec la conception archaïque de la femme comme sexe faible.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBADALEJO, Tomás (2011): « Sobre la literatura ectópica », in Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou et Natalia Shchylebska (eds.), *Rem tene, verba sequentur ! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*. Dresden, Thelem, 141-153.
- ALFARO, Margarita (2009): *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa*. Madrid, Calambur.
- COMMISSION EUROPÉENNE (2014) : *Horizon 2020*. Luxembourg, Office des publications de l'Union Européenne.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1972) : *L'Anti-Œdipe*. Paris, Minuit.
- GASPARINI, Philippe (2008) : *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil.
- GASPARINI, Philippe (2009) : *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009. Disponible sur : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.
- GEORGES, Pierre (2016) : « Elitza Gueorguieva : « Écrire, c'est un grand rêve qui se réalise ». *ChEEk Magazine*. Disponible sur : <http://cheekmagazine.fr/culture/elitza-gueorguieva-cosmonautes>
- GRELL, Isabelle (2014) : *L'Autofiction*. Paris, Armand Colin.
- GUEORGUEVA, Elitza (2016a) : *Les cosmonautes ne font que passer*. Paris, Éditions Verticales.
- GUEORGUEVA, Elitza (2016b) : « Rencontre avec Elitza Gueorguieva autour de son ouvrage *Les cosmonautes ne font que passer* aux éditions Verticales. Rentrée littéraire 2016 ». Librairie Mollat, Youtube. Disponible sur : <https://youtu.be/eyecOUalzjg>.

- GUEORGUIEVA, Elitza (2016c) : « Les Livreurs invitent Elitza Gueorguieva au festival Livres en Tête 2016 ». Les Livreurs, Youtube. Disponible sur : <https://youtu.be/KatmS20PDTY>.
- GUEORGUIEVA, Elitza et Aliona GLOUKHOVA (2018) : *Théorie du bortsch*. Youtube. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=5R7Z6QF5ngs>.
- HUBIER, Sébastien (2003) : *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Mauconduit.
- KRISTEVA, Julia (1988) : *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard (coll. Folio Essais).
- LEJEUNE, Philippe (1975 [1996]) : *Le pacte autobiographique*. Paris, Points (col. Essais). Nouvelle édition augmentée.
- LEJEUNE, Philippe (2003) : *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil (col Points Essais).
- LEJEUNE, Philippe (2015) : *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*. Paris, Armand Colin.
- MOLINA ROMERO, María del Carmen (2016) : « Être étranger en littérature. Les écrivains franco-espagnols », in Ana Clara Santos et José Domingues de Almeida (orgs.), *Variations sur l'Étranger*. Porto, FLUP-Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 106-115.
- MONTEIRO, Clotilde (2017) : *Rencontre avec Elitza Gueorguieva à la BULAC*. BULAC - Pôle des langues et civilisations. Youtube Disponible sur : <https://youtu.be/Wvw7ZoJEZMs>.
- MORIN, Violaine (2016) : « Refaire tomber les Rouges bulgares ». *Le Monde*, le 13 octobre. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/10/13/refaire-tomber-les-rouges-bulgares_5012819_3260.html.
- NOWOCKI, Joanna et Catherine MAYAUX (2012) : *L'Autre Francophonie*. Paris, Honoré Champion.
- OKTAPODA-LU, Efstratia & Vassiliki LALAGIANNI [dir.] (2005) : *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans*. Paris, Éditions Publisud.
- PIMENTA GONÇALVES, Luís Carlos (2016) : « Figures de l'étranger chez Kundera », in Ana Clara Santos et José Domingues de Almeida (orgs.), *Variations sur l'Étranger*. Porto, FLUP-Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 59-71.
- PLANTÉ, Christine (2003) : « La place des femmes dans l'histoire littéraire: annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103, 655-668. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm>.
- SANJUAN, Eva María (2004) : « Amazonas en el s. XX: Wonder Woman, actualización de un Mito ». *Minius XII*, 25-40.
- SOTO, Ana Belén (2016) : « La construction identitaire du soi à travers l'autre dans un roman de Jean Mattern : *Les bains de Kiraly* », in Ana Clara Santos et José Domingues de Almeida (orgs.), *Variations sur l'Étranger*. Porto, FLUP-Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 116-129.

- SOTO, Ana Belén (2017) : « Vivir una experiencia fronteriza. Entre el aquí y el allí bajo un sistema totalitario en la obra de Albéna Dimitrova ». *Revista de Filología Románica* 34 (2), 379-391.
- THIESSE, Anne-Marie (2001) : *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*. Normandie, Seuil (col. Points).
- TODOROV, Tzvetan (1996) : *L'homme dépaycé*. Paris, Seuil.
- VILAIN, Philippe (2009) : *L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Chatou, Les Éditions de la Transparence.
- ZUFFREREY, Joël (2012) : *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia.

Hacer lo imposible: las dificultades para la puesta en escena de *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset

Sara María TOLEDO SILLERO

Universidad de Málaga

sara_mts@hotmail.es

Resumen

La obra teatral cumbre de Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, publicada en 1834, fue escrita por su autor para ser leída. Actualmente, aún existe cierto debate acerca de su representabilidad debido a que sus características intrínsecas obstaculizan su puesta en escena: los abundantes cambios de escenario dificultan el uso de decorados y el planteamiento psicológico de la trama la alarga excesivamente. No obstante, numerosos directores, recurriendo a diversas estrategias, han conseguido representarla con éxito. Queda discurrir acerca de estas estrategias, lo que significa reflexionar sobre si la necesidad de manipular un texto dramático para escenificarlo implica que la obra es irrepresentable.

Palabras clave: Representabilidad teatral. Puesta en escena. Decorados. Densidad del texto dramático.

Abstract

Alfred de Musset's masterpiece, *Lorenzaccio*, published in 1834, is a play which was originally meant to be read, rather than staged. Its stageability still remains a debate issue: constant changes of setting make scenery difficult and the psychological depth of the plot results in an excessively long play. Nevertheless, numerous directors have managed to successfully stage the play by means of different resources, about which we are discussing. This questioning leads to the issue of the stageability of a play whose dramatic text is needed to be manipulated to be staged.

Keywords: Theater stageability. Scenery. Stage. Dramatic text density.

Résumé

La pièce *Lorenzaccio*, chef-d'oeuvre d'Alfred de Musset, publiée en 1834, avait été écrite « pour être lue ». Aujourd'hui, il existe encore un débat par rapport à sa représentabilité, parce qu'elle a des caractéristiques intrinsèques qui font obstacle à sa mise en scène: les nombreux changements de cadre rendent très difficile l'usage de décors et son approche psychologique élargit excessivement l'intrigue. Cependant, plusieurs metteurs en scène ont utilisé des stratégies diverses pour la faire représenter avec succès. Nous devons,

* Artículo recibido el 20/07/2017, evaluado el 3/01/2018, aceptado el 30/09/2018.

donc, réfléchir à propos des dites ressources et questionner si la manipulation d'un texte dramatique pour sa mise en scène implique que l'œuvre est irreprésentable.

Mots clés: Représentabilité théâtrale. Mise en scène. Décors. Densité du texte dramatique.

0. Introducción

Después del fracaso de *La Nuit vénitienne*, Alfred de Musset decidió no volver a escribir ningún texto para la escena, pero eso no implicó que dejase de escribir teatro. De hecho, fue un autor teatral aún más prolífico que su contemporáneo Victor Hugo, llegando a producir más de veinte piezas. Estas obras se publicaron en *la Revue de deux mondes* y luego fueron recogidas en *Un spectacle dans un fauteil*, una recopilación en dos volúmenes de piezas escritas para ser leídas en lugar de representadas. Hubo de esperar a 1847, ya al final de su vida, para que una de sus obras más cortas y ligeras, *Un caprice*, se estrenase con éxito en Rusia, lo que propició que la escena francesa se atreviera con esta y otras más, como *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Le chandelier* y *André del Sarto*, estrenadas a lo largo de año de 1848, y que el propio Musset reeditara varias de sus obras teatrales para ajustarlas a las exigencias de la escena. Su obra magna, *Lorenzaccio*, recogida en el segundo volumen de *Un spectacle dans un fauteil*, no se estrenó hasta 1896, casi 40 años después de su muerte.

La respuesta de Musset a la condena de su primer estreno por parte de la crítica, bastante similar a la que tuvo Corneille ante la respuesta de la *Académie Française* a *Le Cid*, por motivos también muy parecidos, fue, empero, opuesta a la que tuvo el célebre tragediógrafo unos siglos antes: en lugar de acabar por someterse estrictamente a las convenciones de la escena de la época para subir sus obras a las tablas, el dramaturgo decimonónico decidió prescindir directamente de las puestas en escena para poder continuar escribiendo un teatro a la altura de su imaginación, y a partir de entonces, hasta la representación de *Un caprice*, toda su producción dramática consistió en obras teatrales «para ser leídas», que fueron escritas sin tener en cuenta la necesidad de ajustarse a una puesta en escena o de seguir las convenciones teatrales imperantes. Al no haber sido escritas para ser representadas, un rasgo considerado por varios autores, tanto en su época como actualmente (Maynard, 1834; López Lapeña, 2015), como esencial del teatro, aún a día de hoy sigue habiendo cierto debate acerca de si sus piezas pueden considerarse o no como teatrales, a pesar de que muchas de ellas acabaron llevándose finalmente a escena.

Aunque el teatro de Musset apenas ha tenido repercusión en España, sí se ha estudiado y comentado mucho en Francia. Una de las publicaciones más destacadas, *Le théâtre d'Alfred de Musset*, de Leon Lafoscade, publicada en 1901, coincide, además, con las primeras representaciones de *Lorenzaccio*. Se trata de un estudio interesante, ya que puede proporcionarnos una visión detallada y profunda del teatro de

Musset a los ojos, no ya de sus contemporáneos, sino de los que convivieron con estas primeras puestas en escena. A juicio de Lafoscade (1901: 338), el teatro de Musset se disfruta mejor en el libro que en el escenario, y nos da las razones que siguen:

[...] son style a la force, le relief, la sonorité et le mouvement nécessaires au théâtre; il roule de ces paillettes qui miroitent si agréablement à l'imagination d'un spectateur. S'il péchait en ce sens, ce serait plutôt par excès que par défaut; car la luxuriance des effets de force ou de grâce, de couleur ou d'esprit, dépasse ici les exigences du théâtre véritable. La scène ne réclame pas ni telle abondance ni une telle perfection de traits de toute sorte.

En concreto, al respecto de su obra teatral maestra, *Lorenzaccio*, Lafoscade (1901: 149) considera que «l'intérêt s'éparpille bien encore un peu, des disparates et des longueurs se montrent çà et là, et, fût-il matériellement jouable, le drame laisserait l'attention d'un spectateur». Así pues, a principios del siglo XX, aun habiéndose representado varias veces, y a pesar de reconocerse su carácter marcadamente dramático, el teatro de Musset seguía prefiriéndose por escrito, y el gran drama de nuestro autor todavía se consideraba irrepresentable.

Actualmente, no obstante, es precisamente, no solo la obra más conocida de Alfred de Musset, sino también una de las escasas piezas de este autor que continúa representándose con cierta regularidad en los escenarios franceses, y los críticos tienden a compararla con las grandes tragedias shakesperianas. De este modo, queda demostrado no solo que se trata de una obra teatral de pleno derecho, independientemente del fin con que fuera escrita, sino que, además, es una obra que consigue entusiasmar al público. Al igual que sucede con la traducción de la poesía, nos encontramos ante un imposible que se hace habitualmente y con resultados notables. Así pues, para argumentar al respecto de la representabilidad de la obra, necesitamos reflexionar detalladamente sobre cuáles son las características de *Lorenzaccio* que la hacen aparentemente irrepresentable y sobre qué medios se han utilizado para resolver esas cuestiones.

De este modo, en las páginas que siguen, nos centraremos en examinar las características que tienden en mayor medida a dificultar la puesta en escena de la obra, así como en comentar los recursos que se han empleado habitualmente para solventar estos problemas. Terminaremos realizando una reflexión sobre lo que el empleo de dichos recursos nos indica acerca de la representabilidad de la pieza.

1. *Lorenzaccio*: ¿El *Hamlet* francés?

Cuando Alfred de Musset empezó su andadura como dramaturgo con *La Quittance du Diable* y *La Nuit vénitienne*, ambas escritas para las tablas en 1830, ya hacía dos años que Victor Hugo (en cuyas tertulias participaba nuestro autor) había escrito *Cromwell*, en cuyo célebre prefacio se explican y defienden las bases del

Romanticismo literario.

Tras más de un siglo de estricta adhesión al canon de las tres unidades (unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción), Victor Hugo viene a desmontar razonadamente los argumentos esgrimidos por aquel entonces en defensa de las unidades de tiempo y espacio, de manera que deja como única medida necesaria e incuestionable la unidad de acción. También reivindica abiertamente lo que ya triunfó en la época de Luis XIII y que supuso el notable éxito de las *comedias* a la usanza española en Francia, la mezcla de géneros, el juego con el espacio y el tiempo, el cambio de concepción del decoro escénico y *la couleur locale*, a fin de ampliar los horizontes del teatro y, al mismo tiempo, crear piezas más realistas. Reivindica sobre todo, como modelo de la ausencia de modelos, a William Shakespeare, quien (según Victor Hugo) consiguió dotar a sus obras de ese genio genuino e inimitable precisamente gracias a la transgresión del canon y de las reglas del decoro escénico o *bienséance*.

Se ha comparado bastante a menudo el *Lorenzaccio* de Musset con el *Hamlet* de Shakespeare (Lafoscade, 1904; Piemme, 1971; Dissler, 1995; Santerbas *apud* Musset, 2012) y, ciertamente, existen muchas semejanzas entre ambas obras. El protagonista de la obra de Musset es Lorenzo de Médicis (también llamado Lorenzino o Lorenzaccio), miembro de la aristocracia florentina, que se traza como objetivo matar a su primo, el tirano de Florencia, Alejandro de Médicis. Para conseguirlo, resuelve cambiar radicalmente de comportamiento y construirse una máscara perfecta, una personalidad o identidad falsa que, a la larga, minará los recelos de su víctima y la instará a bajar la guardia, razón por la que se convierte en alcahuete y esbirro personal de su primo, el Duque. Pero, a lo largo de los dos años que pasa representando ese papel, Lorenzo descubre que lo que para él era una simple máscara de depravación es, en realidad, la auténtica naturaleza de la humanidad. Por este motivo, en el punto en que Musset empieza a contarnos la gesta de Lorenzino de Médicis este ya se ha convertido en aquello que fingía ser, el depravado y cínico Lorenzaccio, y la única razón que le queda para llevar a cabo su empresa es justificar de alguna manera su descenso a los infiernos.

Lafoscade señalaba, como ya hemos comentado anteriormente, que las obras de Musset se caracterizaban por una marcada profusión lírica y que *Lorenzaccio*, en concreto, tenía un argumento excesivamente disperso. No obstante, aunque esto pueda considerarse cierto, ninguna de estas dos características supone un obstáculo material para la representación de la obra.

De hecho, la comparación establecida habitualmente entre esta pieza y el *Hamlet* de Shakespeare va mucho más allá del mero argumento: *Lorenzaccio* posee una serie de características estructurales muy similares a las que solía incluir Shakespeare en sus tragedias, que son en mayor medida, curiosamente, la causa de que la obra sea considerada como irrepresentable, mucho más que los defectos por

exceso que le atribuía Lafoscade. Estas características, sobre las que hablaremos con detalle a continuación, son: una ruptura inauditamente transgresora del canon de las tres unidades y un enfoque eminentemente psicológico del drama (Coelho, 1965).

2. La ruptura del canon

Si nos atenemos a las características detalladas por Hugo en el prefacio de *Cromwell* (1827), no cabe duda de que *Lorenzaccio* es una pieza romántica. Las alusiones temporales internas de la obra nos revelan que la acción transcurre a lo largo de varios días (durante sus diálogos con la Marquesa, el Cardenal hace referencia a que el Marqués estará fuera de Florencia durante una semana, y en la obra podemos leer tanto el momento de su partida como el de su regreso, además de que podemos leer varias escenas nocturnas –la boda de los Nasi, el asesinato de Luisa y el asesinato del Duque– que tienen lugar en días diferentes); y, en lo que respecta a los escenarios, los acontecimientos del drama nos llevan, tanto de día como de noche, por numerosos rincones de Florencia, exteriores e interiores, e incluso por algunos escenarios fuera de esta ciudad, como el palacio de Filippo Strozzi en Venecia. Si a eso se le suman las intrigas secundarias del Cardenal Cibo y su cuñada, la Marquesa, cuyo único vínculo con la intriga principal es, aparentemente, la presencia oscura y las aún más oscuras pretensiones del eclesiástico, y la de la tragedia familiar de los Strozzi, vinculada a la intriga principal a través de Lorenzo, podemos considerar que esta pieza no respeta en absoluto el canon clásico de las tres unidades. De hecho, en su momento se trató de una ruptura de la unidad de acción nunca vista en una obra de teatro, puesto que lo más osado hasta entonces había sido la introducción de una segunda intriga, paralela a la principal, que se resolvía al mismo tiempo que esta al final de la obra (recurso habitual en las comedias barrocas españolas). Y tampoco respeta la estricta separación de géneros (el ambiente que reina en las calles de Florencia es eminentemente festivo y carnavalesco, mientras que sobre el hogar de los Strozzi parece planear una perpetua sombra de desgracia propia de las tragedias), ni las reglas de la *bienséance* (varias de las muertes de los personajes tienen lugar en escena), y la obra entera está impregnada de esa *couleur locale* que defendía Victor Hugo.

Un detalle digno de interés es el hecho de que, a lo largo de la obra, nos encontramos con numerosos anacronismos e inexactitudes históricas (por ejemplo, se sabe que Catalina Gignori y Luisa Strozzi estaban casadas, no solteras, en las fechas en las que acaecieron aquellos hechos). Estas licencias no solo añaden algunos toques románticos más a la pieza (regresando a los papeles de Catalina y Luisa, la condición de doncellas castas de estos dos personajes femeninos en concreto es una exigencia vital para la trama), sino que también la vinculan de manera más o menos directa con la época contemporánea de Musset, en la que tuvieron lugar varios movimientos revolucionarios burgueses, uno de los cuales llevó a la instauración de la llamada Monarquía de Julio, con Felipe de Orléans como rey. Por esta razón, a menudo, se

considera que, lejos de desear pintar un retrato histórico verdaderamente fiel, una de las pretensiones del autor con esta obra era realizar una crítica más o menos directa de la situación política contemporánea en Francia, al establecer un paralelismo entre Felipe de Orléans y Cosme de Médicis (Coelho, 1965; Dissler, 1995).

No obstante, incluso las obras románticas necesitaban rendirse ante las leyes puramente físicas y poner un límite a su reclamada libertad de escenificación para poder ser representadas, pero las exigencias de *Lorenzaccio* lo sobrepasaban con creces.

La edición final de la pieza (es decir, la que no tiene en cuenta algunas escenas que, aunque se conservan, fueron finalmente excluidas por Musset) consta de cinco actos; el primero compuesto de seis escenas; el segundo, el tercero y el quinto, de siete; y el cuarto, de once. Estas no solo tienen longitudes muy diferentes, sino que, además, transcurren en escenarios igualmente dispares. En la época barroca (la época de las comedias españolas y del teatro isabelino), la austeridad de los escenarios era compensada con largas tiradas descriptivas, introducidas en los diálogos para recrear la atmósfera en la imaginación del espectador, cuando no simplemente con sutiles referencias en el texto, que se apoyaban en los escasos elementos escénicos empleados, y mediante el lenguaje corporal de los actores, de manera que no era necesario utilizar decorados para que el público comprendiera y siguiera con facilidad la representación. Pero, tal y como el mismo Victor Hugo nos recuerda en su prefacio de manera más o menos directa, las convenciones teatrales decimonónicas exigían la presencia de abundantes decorados, detallados y realistas, para que el espectador pudiera orientarse. Shakespeare hubiera podido hacer entender a su público la escena del asesinato de Alejandro de Médicis, con todos los matices y *la couleur locale* exigida por el texto, sin subir al escenario más que los elementos del vestuario, las espadas de los personajes y una o dos antorchas (elemento empleado en el teatro isabelino para indicar que la acción transcurría durante la noche), pero Musset hubiera necesitado poner sobre el escenario la habitación completa para obtener un resultado similar.

Para poder exponer con más claridad la amplitud del problema que esto suponía para llevar a las tablas *Lorenzaccio*, tomemos como ejemplo el acto IV, compuesto por once escenas, en el que todas las tramas confluyen y tiene lugar el clímax de la obra: el asesinato del Duque a manos de Lorenzo.

La primera escena consiste en una conversación entre los dos primos Médicis, y tiene lugar en el palacio del Duque. La siguiente ya tiene lugar en una calle, en la que Piero y Tommaso Strozzi se encuentran y conversan con tres personajes secundarios. La tercera escena también tiene lugar en una calle, pero esta vez los personajes presentes son Lorenzo y Scoronconcolo. En la cuarta, la acción se traslada al palacio del Marqués Cibo, donde se encuentran el Cardenal, la Marquesa y el Marqués; y en la quinta nos encontramos en el dormitorio de Lorenzo. Destacan las escenas sexta y octava, que se emplazan fuera de la ciudad: la primera tiene lugar en un valle con un convento al fondo, donde Filippo Strozzi está celebrando el funeral

de su hija y se encuentra por última vez con su hijo primogénito, y la segunda tiene lugar en una planicie indeterminada, donde Piero Strozzi se encuentra con dos exiliados. En la séptima escena, Lorenzo recorre la orilla del río Arno, llamando a las puertas de los palacios de Pazzi, Corsini y Alamanno, pero en la novena nos lo encontramos en una plaza de la ciudad. En la décima, la acción se ubica de nuevo en el palacio del Duque, donde este está cenando, acompañado de los personajes del Cardenal, Giomo, Maurizzio y el mismo Lorenzo, que van sumándose uno a uno. Y para la última escena, en la que tiene lugar el asesinato, regresamos al dormitorio de Lorenzo, donde están a solas el Duque, Lorenzo y Scoronconcolo.

Así pues, solo en este acto tienen lugar al menos nueve cambios de escenario (diez en caso de que se desee que la calle donde Lorenzo se despide de Scoronconcolo no sea el mismo lugar en el que se produce el encuentro de los hermanos Strozzi con el portero y los monjes), para los cuales sería necesario disponer de al menos ocho decorados completos diferentes (nueve, o incluso diez, en caso de que se quiera que las estancias del palacio del Duque de las escenas I y X no sean la misma), así como la posibilidad de pasar de unos a otros con toda la rapidez posible. De estos decorados, cinco representan tres o cuatro interiores diferentes, y los otros seis representan cinco o seis exteriores, dos de los cuales pretenden situar la acción fuera de la ciudad de Florencia. La escena III está compuesta casi íntegramente por un monólogo de Lorenzo, sin más movimientos escénicos que la salida de Scoronconcolo, que solo pronuncia dos palabras antes de marcharse. Además, el número total de actores necesarios para completar el elenco en este acto, entre personajes parlantes y figurantes, es como mínimo de veintitrés personas.

Esta es solo una muestra de los treinta y nueve cambios de decorado y el elenco de más de cuarenta personajes que hubiera exigido, según las convenciones teatrales de la época, una puesta en escena de *Lorenzaccio*; una proeza que, teniendo en cuenta los medios de que se disponían entonces, era motivo suficiente para ser considerada una fantasía quimérica aun para aquellos que se plantearon seriamente su representación, entre los cuales no estaba su autor.

3. La complejidad de las motivaciones humanas

Ya hemos mencionado anteriormente la relación que se establece a menudo entre el personaje de Shakespeare, Hamlet, y el de Musset, Lorenzo. Sin embargo, el segundo personaje posee una serie de características que no se observan en el primero: mientras que Hamlet recurre a la mascarada en un momento dado de la obra, Lorenzo hace de su máscara una auténtica segunda identidad. Esta sola diferencia hace que la pieza de Musset resulte aún más compleja y oscura que la de Shakespeare, puesto que se adentra en terrenos que este último no explora: mientras que Hamlet, como Filippo, navega sobre «cette mer houleuse de la vie (Musset, 1990: 201)» desastrosamente, sin que las aguas lo salpiquen (en ningún momento se vuelve verdade-

ramente loco), Lorenzaccio se ha sumergido en él y ha visto «les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans» (*Lorenzaccio*: 201), convirtiéndose en uno de ellos en el proceso. Mientras Hamlet describe la corte de Dinamarca como corrupta y decadente y nos habla idealizadamente de su difunto padre, esposo y rey perfecto, Lorenzaccio nos muestra la naturaleza humana en toda su complejidad, señala el origen y el desenlace de tal depravación, pone bajo la luz de los focos los secretos remordimientos de Filippo Strozzi, la caída en desgracia de la Marquesa, las siniestras intenciones del Cardenal y la soberbia que lo llevó a su propia caída. Nos adentramos en una situación excepcionalmente compleja, reflejada profusamente desde diversos puntos de vista, y nos vemos sumergidos a fondo en las múltiples facetas de cada uno de estos personajes para explorar todas sus luces y sus sombras.

Representar sobre el escenario, no solo el resultado de las decisiones tomadas, sino también la cadena misma de todas las decisiones que conducen a dicho resultado, exige poner sobre las tablas mucho más que las acciones que se pueden percibir visiblemente: es necesario mostrarnos el mundo interno de cada personaje, hacernos comprender cómo el pensamiento y el sentimiento dirigen sus actos.

Poniendo de nuevo el acto IV como ejemplo, en solo once escenas nos encontramos con la resolución de las dos intrigas secundarias de la obra y el clímax de la intriga principal. Ya en la primera escena, compuesta por nueve réplicas del Duque y otras nueve de Lorenzo, una de las cuales es un monólogo, el protagonista se cerciora del estado de la situación (Luisa está muerta, Salviati malherido y el patriarca Strozzi en el exilio; y el Duque, sin su cota de malla, se encuentra desprotegido) antes de dar el último paso para ejecutar su venganza: mentir al Duque, diciéndole que Caterina está dispuesta a entregarse a él, para atraerlo a una trampa. En la cuarta escena, la intriga de los Cibo se cierra con dieciocho réplicas del Cardenal, otras dieciocho de la Marquesa (una de las cuales es una tirada) y dos del Marqués: cuando el Cardenal insta a la Marquesa a volver a intentar seducir al Duque, y esta, que desconfía de sus palabras ambiguas y su actitud esquiva, acaba por darse cuenta de que está siendo utilizada, lo desenmascara ante su esposo, el Marqués, confesando su infidelidad y delatando a su maquiavélico cuñado como instigador de esta. La sexta escena consta de doce réplicas de Filippo Strozzi y once de su hijo Piero, en las que tiene lugar una fuerte discusión entre ambos durante el entierro de Luisa: roto de dolor por la muerte de su hija, Filippo Strozzi abandona la revolución, y su hijo, furioso por la muerte de su hermana, insiste en liderar él mismo un ataque a la ciudad con la ayuda del rey de Francia. Esta escena está vinculada a la octava, junto con la cual constituye el cierre de la intriga de los Strozzi: en un diálogo compuesto por ocho réplicas de Piero Strozzi, y siete réplicas de dos exiliados anónimos (cinco de uno y dos del otro), la revolución queda definitivamente abortada, porque los exiliados se niegan a atacar Florencia sin la presencia del patriarca Strozzi. Finalmente, la obra alcanza su punto de máxima tensión en la undécima escena: el Duque cae directamente en la trampa de Lorenzo,

sin sospechar nada, a pesar de que su primo está cerrándole las últimas vías de escape delante de sus propios ojos y de saber que ha pedido unos caballos para abandonar Florencia esa misma noche. Cuando Lorenzo sale con el pretexto de ir a buscar a Caterina, decide hacerse el dormido, para evitar tener que conversar con ella; y una vez se ha acostado, su primo entra de nuevo y lo atraviesa con la espada. Al no conseguir matarlo de un golpe, le cubre la boca con la mano, y el Duque le muerde un dedo. De un segundo golpe, consigue darle muerte. Scoronconcolo se alarma al darse cuenta de quién es en realidad la víctima y lo insta a huir, pero Lorenzo, que se siente eufórico y aliviado tras haber cumplido su propósito, se permite reposar junto a la ventana abierta unos instantes, consciente de que nadie sospechará nada, puesto que los vecinos ya están acostumbrados a oír ruidos de lucha y forcejeos en la habitación. Esta última escena (que, como podemos apreciar, es especialmente densa, además de ser decisiva para el desenlace de la historia), está compuesta por cuatro réplicas del Duque (una de las cuales es un monólogo corto), once de Lorenzo y cinco de Scoronconcolo, de modo que es más corta que la sexta y mucho más corta que la cuarta.

Ninguno de los personajes que aparecen en estas escenas claves de la obra tiene más de veinte réplicas, pero la carga argumental que hay en ellas, tanto implícita como explícita, es muy grande. Este acto es el más largo y denso de la obra, pero para llegar a ese punto, a los respectivos desenlaces de estas tramas, ha sido necesaria toda una cadena de sucesos que han ido alterando poco a poco la situación en la que se encontraba la ciudad al inicio de la obra: en los actos I y II, Lorenzo ejercía oficialmente como alcahuete personal del Duque, cuyos avances amorosos eran sistemáticamente rechazados por la Marquesa, y la respetada familia Strozzi teorizaba y planificaba una reinstauración de la república que nunca llegaba a concretarse. Lo único que no ha cambiado a lo largo de estos cuatro actos es el telón de fondo: la ciudad de Florencia, representada a través de personajes secundarios como el Orfebre, los Estudiantes y los Soldados, que, a causa de los giros sucesivos de las tres tramas, solo ha sido salvada de un tirano para ir a caer en manos de otro, y por lo tanto continuará siendo la misma al final del acto V. Nos encontramos, entonces, con que cada una de estas réplicas contribuye de alguna manera, más o menos sutilmente, no solo al desarrollo de la acción, sino a la construcción de una imagen completa, profundamente humana y compleja, del contexto que la rodea. A través de estas tres intrigas y del empleo de determinados personajes secundarios en momentos concretos (como la intensa riña entre los niños Strozzi y Salviati, mientras sus respectivos Preceptores conversan cordial y pomposamente, en la quinta escena del acto V), Musset ha conseguido mostrar al lector/espectador todas las facetas y puntos de vista de una misma situación.

Para ello, ha necesitado recurrir a todos los recursos teatrales que puede proporcionar el lenguaje verbal, y que van más allá de la mera elección de las palabras.

En el caso de *Lorenzaccio* hay pocos personajes que recurran al monólogo, pero sí abundan las tiradas (aunque este acto no sea representativo de ello): cada personaje posee un punto de vista personal al respecto de la situación de Florencia, y algunos de ellos tienen un peso importante en las intrigas de la pieza, de manera que aun los personajes secundarios colaboran con la aportación de *couleur locale* mediante sus descripciones más o menos extensas. Estas tiradas no tienden tanto a describir físicamente los escenarios o las interacciones entre los diferentes personajes (recuérdese que, según los cánones de la época, los decorados eran muy figurativos) como a mostrar la percepción que tienen los personajes de lo que estos representan. Gracias al vocabulario que emplean para comentar los diferentes sucesos, el público puede reconstruir el perfil psicológico de los personajes y, al mismo tiempo, ir comprendiendo el verdadero estado de la situación. Ponemos como ejemplo la descripción que figura en la segunda escena del acto I en boca del Orfebre, de la situación política en la que se encuentra Florencia en ese momento y cómo se ha llegado a ella. Se nos revela, además, de manera más o menos sutil, que el estado de ánimo que prima en la ciudad es una total impotencia ante el tirano y los dos grandes poderes que lo sostienen, el Papa y el Emperador. Estas tiradas son, pues, elementos de gran importancia para el desarrollo de la pieza, porque la suma y la interacción de las circunstancias que rodean a Lorenzo (el asesinato de Luisa Strozzi, las intrigas del Cardenal, la indolente decadencia de la moral y las costumbres de la aristocracia florentina) impiden que el asesinato de Alejandro de Médicis conduzca a la instauración de una república. Este afán por exponer detalladamente cada recoveco de la compleja situación explica, además, esa aparente dispersión del argumento que le reprochaba Lafoscade.

Aun los diálogos en los que no se recurre a la tirada, con descripciones más cortas o intercambios breves, son especialmente densos. Todas las escenas de la pieza, incluso las más cortas y de diálogos más ligeros, tienen un importante peso para la elaboración de los personajes y el desarrollo de la acción: cada una de las réplicas y cada una de las acciones aporta un detalle, una noción, un elemento del perfil de la situación. Especialmente relevante en este sentido es el uso del monólogo, recurso que aporta un sutil matiz al carácter psicológico de la pieza.

A lo largo de la obra, se reitera varias veces la idea de que los republicanos florentinos son más dados a conversar y teorizar sobre la república que a intentar en serio reinstaurarla. A pesar del descontento supuestamente generalizado, el único personaje que realmente ha dado un paso para liberar Florencia, el único que realmente tiene un plan contra el Duque, trazado con extremada frialdad y sin estar motivado por una venganza personal (al contrario de lo que sucede con el golpe militar que ansía llevar a cabo el ardoroso, pero alocado, Piero Strozzi), es el mismo Lorenzo, quien brinda a los rebeldes una oportunidad que sabe que no van a aprovechar. Así pues, podemos decir que *Lorenzaccio* refleja un eminente desprecio hacia las

personas que, pese a alardear de anhelos revolucionarios, se muestran tibias cuando llega el momento de la rebelión. De hecho son acusadas, por boca de varios personajes y en diferentes términos, de ser hipócritas, como vemos en una de las tiradas de Filippo Strozzi en la quinta escena del acto II, en la que el personaje se recrimina a sí mismo su actitud pasiva ante la situación desesperada de sus conciudadanos con estas palabras: «les murs criaient vengeance autour de moi, et je me bouchais les oreilles pour m'enfoncer dans mes méditations» (*Lorenzaccio*: 182). Este hecho queda consignado no solo en el texto de la pieza, sino también en su macroestructura: pocos de los diálogos y tiradas de Piero Strozzi, el hombre joven y de acción, superan las diez líneas, mientras que el personaje de Filippo, el paciente y anciano ideólogo de la rebelión, es mucho más pródigo en palabras. Es uno de los pocos personajes que cuentan con más de un monólogo, junto con la Marquesa (otro personaje patriótico e idealista, aunque su breve intento de intervenir en política estuviera dirigido por el maquiavélico Cardenal) y el propio Lorenzo.

El protagonista, como cabe esperar, es el personaje que tiene más monólogos y soliloquios, pero también muchas tiradas, y las más largas (la tercera escena del acto III, en la que explica a Filippo Strozzi sus verdaderas intenciones respecto al Duque, es el mejor ejemplo). Esto viene a encajar precisamente con su reputación de alcahuele y burlador por cuenta del Duque, dotado de una gran capacidad de persuasión gracias a la elocuencia de la que su primo carece (las réplicas de este personaje, que desprecia el galanteo, tienden a ser bastante breves, y su vocabulario está lleno de expresiones coloquiales y juramentos). Sin embargo, no son pocos los personajes que consideran a Lorenzo irónico y cínico, y los lectores/espectadores pueden percatarse también de que, fuera de sus largas tiradas como seductor, sus réplicas tienden a ser breves e incisivas: Lorenzaccio solo recurre a su proverbial habilidad oratoria, bien cuando pretende mostrar su verdadero rostro (ese estudiante idealista, no tan distinto de Filippo Strozzi, que un día fue y que está horrorizado y asqueado de aquello en lo que se ha convertido), bien cuando su objetivo es manipular a cualquier otro personaje; fuera de eso, es un personaje tan oscuro, frío y discreto como el Cardenal: sus palabras en el escenario no siempre van ligadas a sus acciones, lo que nos lleva incluso a dudar, hasta cierto momento de la obra, de sus verdaderas intenciones para con su primo.

Así pues, nos encontramos ante una obra no solo cargada de contenido psicológico, sino también especialmente densa. Por este motivo el ritmo de la pieza es bastante lento y se puede llegar a tener la impresión de que la trama avanza poco, o demasiado despacio. Al repasar detenidamente el argumento del acto IV, podemos percatarnos de que han sido necesarios cuatro actos íntegros para cometer el crimen que ya era inminente en la primera escena de la pieza, y que eso es debido, precisamente, a la presencia de muchos puntos de vista diferentes minuciosamente perfilados, de muchos factores que van a condicionar la situación final.

El resultado es que, de ser puesta en escena íntegramente, la representación de la pieza duraría aproximadamente seis horas, con todo el desgaste que ello supondría para los actores y el propio público.

4. La puesta en escena

Debido a los cánones teatrales de la época, la puesta en escena de *Lorenzaccio* resultaba bastante poco plausible: no solo no se contaba con los medios técnicos para la empresa, sino que, además, se consideraba (al igual que hoy) que un espectáculo de seis horas resultaría aburrido y pesado. Sin embargo, aún en vida del autor hubo quien tuvo en mente hacer representar la obra: Théophile Gautier la defendió y propuso su representación, sin éxito. Tras la muerte de Musset, dos de los hermanos del autor (concretamente su hermano, Paul de Musset, y su hermana menor, Hermine Lardin), así como varios escenógrafos más, intentaron subir la pieza a las tablas, pero no llegaron a conseguirlo, aunque, más que debido a los impedimentos aquí descritos, fue a causa de la censura: la representación de un regicidio se consideró un tema demasiado subversivo en aquella época. No obstante, Paul de Musset (que presentó propuestas en 1863 y en 1874) ya había introducido modificaciones en el texto para hacer el guion de su propuesta. El propio administrador de la *Comédie-Française*, Emile Perrin, tras rechazar la propuesta de Paul de Musset en 1874, solicitó a Alexandre Dumas y Victorien Sardou que elaborasen una versión «representable», si bien no consta que el proyecto se llevara a cabo. La pieza seguía considerándose, pues, imposible de representar, aun al margen de las exigencias de la censura.

4.1. Armand d'Artois y Sarah Bernhardt (1896)

El primer proyecto que acabó siendo representado fue el de Armand d'Artois, realizado a instancia de Sarah Bernhardt, en 1896, con la misma Sarah Bernhardt en el papel de Lorenzo. La actuación, que tuvo lugar en el *Théâtre de la Renaissance*, cosechó un gran éxito, y desde entonces *Lorenzaccio* ha sido llevada a las tablas con cierta regularidad. Esta interpretación inauguró la costumbre, que se mantuvo durante casi un siglo, de que el papel protagonista de la obra fuera interpretado por una mujer.

Sin embargo, por los motivos arriba mencionados, no se trataba de una versión íntegra, sino de un guion modificado por el propio Artois, siguiendo las directrices de Bernhardt, con el objetivo de disminuir las ramificaciones de la trama para centrarla en el personaje de Lorenzo. De este modo se reducía el número de decorados a cuatro (lo cual reduce, a su vez, los cambios de escenario a tres) y el número de personajes parlantes a 36. Estos escasos decorados, no obstante, eran tan minuciosos y precisos como lo exigía la moda escénica de entonces: la crítica sobre la representación del periódico *Le Figaro* decía lo siguiente:

[L]es décors sont d'un joli goût et d'une couleur exacte. J'ai reconnu avec joie, comme on se souvient d'un paradis perdu,

les coins aimés du jardin de Boboli et ces hautes terrasses de Lung'Arno qu'on voit du palais-forteresse où les Strozzi vivaient enfermés et en armes (Fourquier, 1896: 4).

También se redujo de manera más que perceptible la extensión del texto dramático: tanto las tiradas como los monólogos se acortaron considerablemente o desaparecieron, unidos en uno solo o sustituidos por diálogos; los diálogos que ya existían se hicieron mucho más cortos y dinámicos. Para lograr este efecto de manera fluida fue necesario crear situaciones que no existían en la pieza original o que eran bastante diferentes. Las intrigas paralelas desaparecieron casi por completo del escenario y solo se hacía referencia a los hechos de forma indirecta, o bien confluyeron con la principal. El que en la pieza original es el acto V desapareció por completo y se convirtió en un epílogo, que no se escenificó en la representación en el *Théâtre de la Renaissance* (aunque se conservó, a título de curiosidad para los lectores y con la esperanza de poder incluirlo en una representación posterior), de manera que la versión puesta en escena terminaba con el asesinato del Duque.

El resultado final fue una versión de la obra con decorado realista y figurativo, que giraba por completo en torno al personaje de Lorenzo y su secreta empresa. Esto permitió afianzar aún mejor la psicología del personaje, al permitir al público verlo interactuar con los demás con mayor soltura y asiduidad. A cambio de esto, la pluralidad de perspectivas que ofrecía Musset desapareció casi por completo: fuera de Lorenzo, todos los personajes de la pieza quedaron reducidos a meros satélites que gravitaban en torno al protagonista, incluidos Filippo Strozzi, la Marquesa y el Cardenal.

Las críticas de la época aplaudieron unánimemente la belleza de la puesta en escena, así como la excelente representación de Sarah Bernhardt y su denso pero dinámico Lorenzo. Sin embargo, también lamentaron la pérdida de profundidad del resto de los personajes, sobre la cual el periódico *Le Temps* dijo lo siguiente:

Le malheur du théâtre ainsi compris, c'est qu'il n'y a plus de rôle que pour la principale interprète. Les autres ne sont que des comparses. Darmon est un très bel Alexandre de Médicis ; Brémond, un Philippe Strozzi majestueux, convaincu et ardent ; Laroche, un Pierre Strozzi d'un emportement superbe de brutalité, qui eût fait plaisir à Stendhal. Personne à nommer parmi les femmes, dont aucune n'a de rôle (Sarcey, 1896: 1).

4.2. Jean Vilar y Gérard Philippe (1952-1954)

Uno de los montajes de *Lorenzaccio* más famosos, si no el que más, fue el que corrió a cargo de la compañía *Théâtre National Populaire*, que tuvo lugar en el Festival de Aviñón en 1952, en el Patio de Honor del Palacio de los Papas, dirigido por Jean Vilar, con Gérard Philippe en el papel de Lorenzo. La representación se repuso dos años más tarde en el *Palais de Chaillot* (con pequeñas variaciones en el texto, de las

que hablaremos más adelante). Ambas cosecharon tal éxito que, aún a día de hoy, Lorenzaccio lleva el rostro de Gérard Philippe en el imaginario del público francés.

En ninguna de las puestas en escena se utilizaron decorados propiamente dichos, sino que se aprovechó la estética de los escenarios (el Patio de Honor del palacio papal y el *Palais de Chaillot*, respectivamente), con la ayuda de un estudiado juego de luces y la interpretación de los actores, de manera que se podría decir que se trató de un montaje de estilo isabelino. Esto permitió representar la obra sin necesidad de adaptarla a un número limitado de decorados.

Sí fue necesario, no obstante, recortar la pieza para reducir sus seis horas de duración a dos y media. Las líneas argumentales se mantienen en su integridad (la intriga del Cardenal y la Marquesa, la tragedia de los Strozzi y la mascarada de Lorenzo), pero se recortaron fragmentos significativos del texto: para la puesta en escena de 1952 se eliminaron escenas enteras, así como largos fragmentos de los monólogos y parte de los diálogos; para la representación de 1954 el texto se redujo y condensó aún más. Otros fragmentos fueron desplazados, de manera que las escenas en las que figuraban pudieran ser suprimidas sin afectar significativamente a la fluidez de la representación ni al argumento de la obra. Por ejemplo, en la representación de 1952, la segunda escena del acto IV (el regreso a casa de los hermanos Strozzi al salir de prisión) desapareció íntegramente; la tercera (el monólogo de Lorenzo) fue desplazada a la quinta escena (encuentro entre Lorenzo y Caterina), para integrarse en el monólogo de Lorenzo, convirtiendo así los dos monólogos en uno solo. Ambas desaparecieron íntegramente en la versión de 1954.

Las dos representaciones tuvieron una excelente acogida. En julio de 1952, el periódico literario *Les Nouvelles Littéraires* publicó una crítica en la que se hacía el siguiente comentario (Kemp, 1952: en ligne):

Jean Vilar, qui a un goût sensible, n'a rien voulu y ajouter. Il a eu raison de faire confiance à son imagination. La chambre de Lorenzo, le cabinet où le cardinal confesse la marquise, la place où le vieillard Strozzi rencontre Lorenzo, la salle de réunions où l'on votera pour Côme, successeur d'Alexandre, c'est toujours le même plateau dénivelé de loin en loin, pour qu'on s'y dresse, qu'on s'y asseye, qu'on s'y vautre. Et le même fond de murs. Même à chaque épisode il y a un « coup de nuit », et le pinceau du projecteur, tout à coup, désigne un point de la scène, et allume des costumes éclatants : nous devinons tout de suite où nous sommes [...]. Jean Vilar se forme un art de suggestion, très délicat et fondé sur sa confiance en nous – et sur son pouvoir à lui, qui est grand...

Gracias a la presencia de los diálogos originales y a la conservación de todas las líneas argumentales (en lugar de configurar el guion en torno a Lorenzo, como hizo Armand d'Artois), la obra mantiene la variedad de puntos de vista y la profundidad

de los personajes.

No obstante, la desaparición de determinadas escenas hace que algunas intrigas pierdan parte de su consistencia: por ejemplo, el espectador no se enterará de cómo ha llegado Piero Strozzi a tener noticia de la muerte de su hermana, y, en la versión de 1954, el espectador no sabrá cómo han acordado Scoronconcolo y Lorenzo el día y la hora del asesinato del Duque. A esto tendríamos que sumar cierta pérdida de matices, insinuados en la misma estructura del texto, así como en determinadas réplicas, que contribuyen a la construcción de los personajes e influyen en mayor o menor medida en el conjunto general de la representación. Por ejemplo, el primer monólogo de Filippo Strozzi (acto II, primera escena), en el que tiene lugar su presentación como personaje, ha sido reducido drásticamente, al igual que la reveladora discusión que mantiene con su hijo Piero al respecto de dirigir una rebelión (acto III, quinta escena). Son intervenciones clave a la hora de construir el personaje de Filippo Strozzi, pues nos lo presentan como un personaje más ideólogo que revolucionario activo, pero también, y precisamente por ese motivo, muy sensato: no es, como otros personajes, un anciano acomodado a la situación, sino un padre devoto y patriarca de una extensa familia que se encuentra bajo su responsabilidad. Es esta condición la que, finalmente, pesará mucho más que su pasión revolucionaria y lo llevará a abandonar su resistencia contra el Duque tras el asesinato de su hija.

Así pues, se puede decir que, con el recorte de los diálogos, la pieza pierde una parte, pequeña pero significativa, de su cohesión interna.

4.3. Franco Zeffirelli y Francis Huster (1977)

El culmen de las puestas en escena figurativas lo alcanzó Franco Zeffirelli, quien montó *Lorenzaccio*, como Vilar, en dos ocasiones, una en 1976 y otra en 1977, en la *Comédie-Française*. Por su accesibilidad (tanto la grabación del espectáculo como el texto empleado se encuentran disponibles íntegramente en Internet), la versión que hemos elegido para su análisis en este caso es la de 1977, con Francis Huster en el papel de Lorenzo.

Zeffirelli, conocido sobre todo por sus obras cinematográficas (varias de ellas basadas en obras literarias y teatrales, como *La Traviata* y *Hamlet*), tenía un interés especial en realizar una puesta en escena puramente histórica y realista en la que pudiera apreciarse claramente la *couleur locale* de la pieza, la atmósfera suntuosa y decadente de Florencia bajo el gobierno de los Médicis.

Para conseguir esto, recurrió a emplear un decorado base común, consistente en una pared de sillares de piedra como fondo y unos amplios escalones orientados hacia al público a modo de terrazas escalonadas. Sobre esta base se iban añadiendo, en función del escenario que se deseara representar, diferentes elementos, con ayuda de perchas que descendían sobre la escena. Estos cambios de decorado tenían lugar, en su mayoría, durante los breves apagones que separaban las escenas, aunque hubo determinados momentos en los que el cambio tenía lugar a vista, como durante la intro-

ducción de la última escena de la obra, mientras Florencia se congrega entorno a Cosme de Médicis para su toma de posesión del cargo de Duque. El total de personajes parlantes se reduce a 31, pero se cuenta con la presencia de numerosos figurantes, que contribuyen a la recreación de la recargada y asfixiante atmósfera.

No obstante, también en esta versión se introdujeron modificaciones más o menos leves en el nivel macrotextual con el objetivo de concentrar y acortar la trama. La pieza no queda dividida en cinco actos, sino en dos partes, constituidas por las diferentes escenas: la primera termina con la tercera escena del acto III (la confesión de Lorenzo a Filippo Strozzi), y la segunda empieza con la sexta escena del mismo acto III (el encuentro amoroso de la Marquesa y el Duque), que ha sido desplazada para encadenarse con la cuarta escena (ahora segunda), a fin de provocar un efecto de simultaneidad con el momento en que Caterina recibe la carta del Duque. La cuarta escena del acto IV (en la que se pone final a la intriga del Cardenal y la Marquesa) es también desplazada y pasa a ser la tercera escena de la segunda parte, de esta manera, ambas escenas, que están separadas en el tiempo en el texto de Musset, se convierten en una sola situación.

Este es el fragmento de texto desplazado más significativo, pero a lo largo de toda la obra hay muchos otros fragmentos cortos que se consideró oportuno reubicar, para reorientar o completar algunos diálogos. También se efectuaron pequeños cambios en el texto, puramente léxicos, con motivos fáticos, añadiendo o eliminando exclamaciones o palabras concretas, a fin de disimular las alteraciones en el texto. Algunos personajes son cambiados por otros en determinadas escenas o eliminados de estas. Destacan, por ejemplo, la desaparición de Valori de la octava escena de la primera parte (segunda escena del acto II, que pasa de tener lugar en una iglesia a ocurrir en un taller de pintura), cuyos escasos diálogos son eliminados o adoptados por Lorenzo, o la inclusión de los personajes Bindo Altoviti y Venturi, en sustitución de otros personajes secundarios con apenas una o dos intervenciones, en el Consejo de los Ocho, para la deliberación al respecto del nombramiento de Cosme I, en la décima escena de la segunda parte (primera escena del acto V). Este cambio no solo reduce el número de personajes y concentra aún más la trama, sino que viene a subrayar la hipocresía de estos dos personajes en concreto, que acudieron a visitar a Lorenzo en la décima escena de la primera parte (cuarta escena del acto II) para pedirle que abandonara su camino a la depravación y se pronunciara claramente como republicano.

En lo que respecta a los recortes en el texto, como sucede en la versión de Vilar, van de algunas palabras a escenas enteras. En el acto IV, desaparecen por completo las escenas tercera (cita de Scoronconcolo para el asesinato y monólogo de Lorenzo), quinta (encuentro de Lorenzo con Caterina, en el que esta le anuncia al protagonista que su madre ha enfermado y aquel intenta corromperla), sexta (último encuentro de Filippo Strozzi y su hijo Piero, en el que el anciano se niega a atacar

Florenxia), séptima (Lorenzo llama a las puertas de los republicanos para avisarles de que va a matar al Duque) y octava (los exiliados se niegan a unirse al rey de Francia para atacar Florenxia en ausencia del patriarca Strozzi). La intriga de los Strozzi termina, pues, en el acto III, con el asesinato de Luisa Strozzi y el juramento de su hermano Piero de vengarla, por lo que el público no vuelve a toparse con Filippo Strozzi hasta que recibe a Lorenzo en Venecia, tras el asesinato del Duque. Desaparecen también dos de los grandes monólogos de Lorenzo, así como una importante cantidad de las tiradas de Filippo Strozzi, tanto a lo largo del acto IV como en otros puntos de la obra. Las tiradas y los diálogos y monólogos de la Marquesa y el Cardenal también son reducidos. De esta manera, como también hizo Jean Vilar, la trama se condensa en torno a los personajes intrigantes, sin que ninguno de ellos pierda su profundidad en el proceso.

Según Leudet (2012: 9), esta representación llegó en un momento en que las puestas en escena historicistas empezaban a estar desfasadas, y a la crítica de la época le desagradó aquella profusión de decorados, que encontró demasiado recargada, además de que consideró molestos los apagones entre escena y escena. No obstante, nosotros consideramos más digno de mención para el propósito del presente artículo el aparentemente inevitable recorte de escenas, que redujo la duración de la pieza a unas tres horas, pero que dejó mella en algunos puntos de la obra. Desaparecen por completo las alusiones anacrónicas introducidas por Musset que hacían referencia a la época en que vivió, la de la instauración de la Monarquía de Julio, de manera que la pieza se convierte en una obra ambientada en la Florenxia de los Médicis, sin conexión patente con los movimientos revolucionarios franceses del siglo XIX. Además, con la supresión de las escenas finales de la intriga de los Strozzi, desaparece del escenario un fragmento significativo de la obra: el público no puede saber qué ocurrió con la gran rebelión, protagonizada por los exiliados, que estaban preparando los Strozzi y, por lo tanto, no resulta evidente para el espectador hasta qué punto la empresa de Lorenzo ha resultado un absoluto fracaso.

5. A modo de conclusión, ¿degradación o enriquecimiento?

Alfred de Musset jamás tuvo intención de hacer representar su *Lorenzaccio*, razón por la cual se permitió escribir esta pieza sin pensar ni por un instante en la necesidad de ajustarla a ningún canon teatral. Era y es considerada como irrepresentable, y, no obstante, es su obra teatral insignia, la que más interpretaciones ha tenido, la que más se ha traducido, la que más se ha estudiado, la que más se ha versionado y la que más se ha representado.

Además de los tres ejemplos arriba descritos, la interesante recopilación de puestas en escena llevada a cabo por Leudet en 2012 recoge una somera descripción de otras más de diez puestas en escena de la obra, todas ellas planteadas de maneras diferentes. En 1927, André Bour representó su versión en el *Théâtre de la Madeleine*

con un decorado abstracto; en 1969, Otomar Krejča montó en el teatro *Za Branou* de Praga una puesta en escena basada en un espacio polivalente construido con practicables y espejos. Esta publicación no ha llegado a recoger las puestas en escena más recientes: una de ellas, llevada al *Festival Novart* en 2015 por Cathérine Marnas y emitida en *streaming* para el público del Teatro de la Comedia de Madrid en junio de 2016, era una adaptación actualizada cargada de tintes políticos. Y, según explicita Santerbás en el prólogo a su edición de *Lorenzaccio* en español de 2012, en España ha habido tres representaciones de la pieza, una en español (dirigida por Ignacio Amestoy, con Victoria Vera como Lorenzo, en 1982) y dos en catalán (una dirigida por Lluís Pasqual, con Juanjo Puigcorbé, en 1987, y otra dirigida por Josep María Flotats, en la que él mismo hacía de Lorenzo, en 1988).

No obstante, en todas y cada una de las puestas en escena se ha necesitado sacrificar parte del espectáculo para que este fuera posible: decorados, personajes o texto. Resulta, aparentemente, imposible conservar el texto de Musset íntegro a la hora de subirlo al escenario, puesto que, aunque consigamos resolver satisfactoriamente las dificultades de la puesta en escena, la extensión y densidad del texto es tal que resulta imposible condensarlo por entero en menos de tres horas de duración, la habitual de una representación teatral. La conclusión que se puede extraer al respecto es que el texto de Musset es verdaderamente irrepresentable, al menos en el ámbito del teatro tal y como lo conocemos hoy.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que identificar el texto escrito por Musset, titulado *Lorenzaccio*, con la hipotética puesta en escena de la obra implicaría reducir por completo el espectáculo teatral a uno solo de sus componentes. Hasta hace relativamente poco tiempo, se ha considerado el teatro como un arte de tipo literario, pero ya en el siglo XX empezaron a aparecer corrientes que reivindicaban el teatro como un tipo de arte diferente a la literatura. Con los movimientos vanguardistas no tardaron en aparecer directores de escena y estudiosos del teatro que tendían a considerar el texto teatral como un elemento escénico más (Grotowsky, Artaud), que podía llegar a ser, incluso, prescindible. Ya en la segunda mitad del siglo XX, Anne Ubersfeld explicita en su obra *Lire le théâtre* que una de las particularidades del texto teatral es el hecho de que está dividido en dos partes, una parte en la que hablan los personajes, que son los diálogos, y otra parte en la que habla el autor, que son las didascalias (en las que incluye todas las referencias contenidas en el texto para dirigir la actuación de los personajes), y explica así la existencia de esta división (Ubersfeld, 1978: 258):

Le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique, d'une représentation, d'être adressées à des destinataires médiateurs, chargés de la repercuter à un destinataire public.

De modo que Ubersfeld considera que, en realidad, el texto teatral completo es una gran didascalia, en la que el autor da unas instrucciones al lector para representar el texto teatral. Por lo tanto, la obra *Lorenzaccio* podría interpretarse como una serie de indicaciones, como una receta o manual de instrucciones, dictadas por Alfred de Musset, para poner en escena esta pieza teatral (o, si tenemos en cuenta el propósito del propio autor, para imaginarla). Esto implica que el texto de Musset no es ni debe ser una piedra angular, sacralizada e imprescindible, para escenificar la obra, sino que constituye únicamente la base de un proyecto aún más amplio.

En su puesta en escena, Armand d'Artois hace perder fuerza al resto de personajes en favor de Lorenzo, de manera que pone de relieve con más énfasis que el propio Musset el personaje de Lorenzaccio. El tipo de actividades que llevaba a cabo en la corte de Florencia, su modo de actuar habitual y su propio punto de vista al respecto de su propia actitud, reflejados en la representación de Sara Bernhardt, nos permiten, no solo conocer el desenlace de la conspiración de Lorenzaccio, sino también hacernos una idea, aunque vaga, de todo lo que había estado sucediendo durante los dos largos años de mascarada. Las puestas en escena de Jean Vilar recuperan para el espectador la profundidad de los personajes y, además, le muestran las grandes posibilidades que ofrecen una escenografía situada en un entorno privilegiado y un estudiado juego de luces, con lo que demuestra que no es necesario disponer de una gran cantidad de decorados para apelar a la imaginación del público y representar la Florencia de los Médicis. Francisco Zeffirelli, por el contrario, nos ofrece con su montaje figurativo una representación suntuosa, asfixiante y superficial, digna de la corte hipócrita y decadente del tirano cruel y violento y de su maquiavélico cómplice, que Musset describe en su texto. Ciertamente, cada uno de estos directores de escena le presentó al público una versión diferente de la misma obra y se vieron obligados a introducir ciertas variaciones para que la puesta en escena resultante encajase con lo que actualmente se exige a una representación teatral. Pero, como diría el Cardenal, «il n'y a pas tant de mal que vous croyez» (*Lorenzaccio*: 173), puesto que cada una de estas variaciones, en lugar de restarle valor al texto, ha contribuido a resaltar diferentes facetas de este, a aportar nuevos puntos de vista al respecto y a reinterpretar la pieza para extraer de ella nuevos significados y nuevas posibilidades de investigación, de representación y de estudio. Esto convierte *Lorenzaccio*, la obra supuestamente irrepresentable, en la obra de Musset que más posibilidades ofrece en un gran número de campos, incluido el del espectáculo.

Se puede decir, entonces, que *Lorenzaccio* es una obra, no solo representable, sino con un inmenso potencial de representabilidad: un imposible que no solo se hace, sino que, además, presenta, tanto desde la perspectiva teatral como desde el punto de vista académico, innumerables posibilidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUER, Henry (1896): «Lorenzaccio». *L'Écho de Paris*, 4576 (5 de diciembre), 1. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k801289p>.
- COELHO, Ivelise (1965): «Une étude sur *Lorenzaccio* d'A. de Musset». *Revista Letras*, 14. Disponible en: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19852/13083>.
- DISSLER, Jaques (1995): *Musset et son œuvre dramatique*. Tesis doctoral dirigida por M. Münch. Metz, Université des Lettres et Sciences Humaines de Metz. Disponible en: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/UPV-M/Theses/1995/Dissler.Jacques.LMZ9-501.pdf>.
- FOURQUIER, Henry (1896): «Les théâtres». *Le Figaro: Journal non politique*, 339 (4 de diciembre), 4. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k283850b.lang-FR>.
- HUGO, Victor (1912): «Préface», in *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani. Théâtre*. París. Librairie Ollendorff, tome I, vol. 23, 7-51. Disponible en: https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face. [1ª ed.: 1827].
- LAFOSCADE, Léon (1904): *Le théâtre d'Alfred de Musset*. París, Hachette. Disponible en: <https://archive.org/details/lethredalfr00lafouoft>.
- LEUDET, Marie-Françoise (2012): « Représenter *Lorenzaccio*. Dispositifs scéniques et décor». *Les Lettres Volées*. Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/documents/-Dispositifs_sceniques.pdf.
- LÓPEZ LAPEÑA, Alejandro (2015): *Traducir un arte vivo. Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral*. Tesis doctoral dirigida por José A. Sabio Pinilla. Granada, Universidad de Granada. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/40530>.
- MAYNARD, Louis (1834): «Un spectacle dans un fauteuil». *La revue de Paris*, IV. Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/documents/Article_Maynard.pdf.
- MUSSET, Alfred (1990): «Lorenzaccio», in S. Jeune [ed.] *Théâtre complet*. París, Éditions Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade).
- PIEMME, Jean-Marie (1971): «*Lorenzaccio* ; impasse d'une idéologie». *Romantisme*, 1-2, 117-127. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1971_num_1_1_5379.
- SARCEY, Francisque (1896): «Chronique théâtrale». *Le Temps*, 12793 (7 de diciembre). Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k235068k.langFR>.
- UBERSFELD, Anne (1978): *Lire le théâtre*. París, Les Éditions sociales.
- VINAS, Agnès [ed.] (2016): «Article de Robert Kemp dans *Les Nouvelles Littéraires* 24/07/1952». *Les Lettres volées*. Disponible en: http://www.lettresvolees.fr/musset/-avignon_presse.html (Actualizado el 25/06/2017)
- ZEFFIRELLI, Franco [dir.] (1977): *Lorenzaccio. Théâtre de la Comédie-Française: Antenne 2*. Videoclip (publicado el 6/04/2013 por nbrill) Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=65opFMcYmJI&t=1172s>.

Les échos de l'ivresse : le paralangage dans *L'Assommoir* d'Émile Zola

Kateřina VALENTOVÁ

Universitat de Lleida

kvalentova@dal.udl.cat

Resumen

El paralangage reúne todos los fenómenos audibles que entran en interacción durante un acto comunicativo. En un texto literario, tiene la función de aportar efectos sonoros. Gracias a elementos paralingüísticos, podemos escuchar lo que solo está escrito: ruidos, respiraciones más sutiles o incluso silencios. En la vida cotidiana, no percibimos todos los sonidos de la misma manera, nuestro cerebro hace una selección de acuerdo con lo que nos interesa, pero en la literatura todos los ruidos son importantes, ya que son conscientemente elegidos por el escritor, a menudo con un propósito deliberado; crean un ambiente determinado, reflejan juicios, especifican el significado de la acción y los pensamientos de los personajes.

Palabras clave: Naturalismo. Paralangage. Mimesis. Sinestesia. Silencio.

Abstract

Paralanguage brings together all the audible phenomena that enter into interaction during a communicative act. In a literary text, it has the function of bringing sound effects. Thanks to these elements, we can hear what is only written: noises, the most subtle breaths or even silences. In everyday life, we do not perceive all the sounds in the same way, our brain makes a selection according to what interests us, but in the literature all the noises are important, because they are consciously chosen by the author, often for a deliberate purpose; they create a definite background, reflect a judgment, specify the meaning of the action and the thoughts of the characters.

Key words: Naturalism. Paralinguistics. Mimesis. Synaesthesia. Silence.

Résumé

Le paralangage rassemble tous les phénomènes audibles qui entrent dans l'interaction pendant un acte communicatif. Dans un texte littéraire, il a donc pour fonction d'apporter des effets sonores. Grâce à ces éléments, on peut entendre ce qui est seulement écrit : des bruits, des respirations les plus subtils ou des silences. Dans la vie quotidienne, on ne perçoit pas tous les bruits de la même façon, notre cerveau fait une sélection selon ce qui nous inté-

* Artículo recibido el 12/10/2018, evaluado el 6/12/2018, aceptado el 17/02/2019.

resse, mais dans la littérature tous les bruits sont importants, parce qu'ils sont choisis consciemment par l'écrivain, souvent dans un but délibéré ; ils construisent une ambiance déterminante, reflètent le jugement, précisent le sens de l'action et les pensées des personnages.

Mots clé : Naturalisme. Paralangage. Mimésis. Synesthésie. Silence.

0. Introduction

Notre étude est basée sur les théories linguistiques de Fernando Poyatos qui a établi une classification des éléments non-verbaux dans sa « triple structure basique de la communication humaine », d'après la classification de George Trager. Poyatos divise les interactions communicatives humaines dans, premièrement, ce qui est purement verbal, c'est-à-dire, les mots verbalisés, deuxièmement, le paralangage (comment le discours est dit) et, troisièmement, la kinésie (comment le discours est articulé en mouvement ; populairement connu comme « le langage du corps »). Même s'il a étudié la non-verbalité dans les discours quotidiens, les catégories qu'il a établies seront notre point de départ pour une étude littéraire, dans un roman naturaliste qui prête une attention spéciale à la vraisemblance avec la vie réelle (proprement, c'est de la mimésis qu'il s'agit). Selon Erich Auerbach, la littérature possède une capacité de mimésis qui explose à des degrés divers, selon les styles et les époques. Si, dans une histoire, il y a des interactions entre les personnages et l'environnement, il faut nécessairement que tous ces aspects non-verbaux constituent des ingrédients que le mot seul ne peut pas exprimer. Ceci, bien sûr, est fait au moyen de mots écrits qui peuvent représenter une reproduction propre et non équivoque (disons à travers une description), mais aussi à travers d'insinuations, d'ellipses, de ponctuations particulières, etc. Dans le roman naturaliste, donc, les éléments non-verbaux doivent participer plus directement ou diaphaniquement à la construction de l'imaginaire qui ne prétend pas éviter la réalité, mais plutôt la concurrencer. Le point culminant de cette conception est celui dans lequel Zola a défini une œuvre d'art comme « un coin de la création vu à travers un tempérament » (Zola, 1866 : 56) —ce qui laisse place à la créativité poétique. D'un autre côté, on est parti aussi de l'étude de Philippe Hamon (1983 [2011]) qui nous a apporté des informations quant à la caractérisation des personnages dans les romans zoliens, et du livre de Marie Thérèse Jacquet (1995) sur les bruits du roman.

1. Qualités primaires de la voix

Selon la classification mentionnée de Poyatos (1994b : 30), il s'agit des qualités personnelles de la voix conditionnées par des facteurs biologiques, physiologiques, psychologiques, socioculturels ou occupationnels. Dans *L'Assommoir*, la nature de la plupart des exemples trouvés relève de l'ordre sociologique ou psychologique : d'un côté, ils sont propres à la classe basse, protagoniste dans le roman, et, d'un autre côté,

ils révèlent des informations sur la gestion des émotions des personnages principaux. Tout d'abord et comme l'élément le plus récurrent, on abordera l'action de crier, s'écrier et se récrier qui dans notre classification répond à la qualité du volume.

Dans le roman, il n'y a pas des distinctions de sexe en ce qui concerne l'élévation du volume de la voix. Les hommes comme les femmes crient de manière habituelle pour se parler. Il s'agit d'un signe comportemental de la classe sociale à laquelle tous les personnages du roman appartiennent. Tout au plus, nous pouvons émettre une réserve : dans le cas des hommes, leurs cris soulignent leur comportement sauvage (celui de la « bête humaine »)¹, ils se montrent comme des brutes au-dessus des femmes qu'ils dominent tout simplement par leur plus grande force. On prend comme exemple les deux hommes de Gervaise, Lantier et Coupeau. Dans la scène qui ouvre le roman, Lantier retourne à la maison après avoir passé une nuit blanche. Il se trouve de mauvaise humeur et au lieu de parler, il crie, parce que les cris de ses enfants le dérangent et ne le laissent pas dormir : « — Ah ! Voilà la musique ! s'écria Lantier furieux. Vous ne voulez pas vous taire ? Bonsoir ! Je retourne d'où je viens » (*L'Assommoir* : 381). Il est enragé et il menace Gervaise de les abandonner. Quand Gervaise l'accuse d'être infidèle, il se récrie de nouveau en lui reprochant d'avoir dépensé leur argent :

—Dis donc ! cria-t-il, tu as croqué le magot avec moi ; ça ne te va pas, aujourd'hui, de cracher sur les bons morceaux ! [...] Lantier leva les deux poings ; puis, résistant au besoin de la battre, il lui saisit les bras, la secoua violemment, l'envoya tomber sur le lit des enfants, qui se mirent de nouveau à crier (*L'Assommoir* : 382).

Sa manière de parler argotique et sa gestique brutale, menaçant de battre sa femme, sont des indications aussi simples qu'intenses de sa sauvagerie et de sa cruauté envers sa famille. Ainsi, le lecteur n'est pas surpris quand plus tard il apprend que Lantier agit comme une sangsue en dépensant de l'argent qui n'est pas le sien. Il ne travaille jamais ; il vit aux dépens de ses amantes. C'est alors au moment où Gervaise ouvre sa malle afin de lui laver les vêtements sales, qu'il s'écrie de nouveau, parce qu'il a besoin de ses vêtements pour abandonner sa famille :

La jeune femme achevait de mettre en paquet le linge sale. Mais quand elle voulut prendre les chemises et les chaussettes de Lantier au fond de la malle, il lui cria de laisser ça. —Laisse mon linge, entends-tu ! Je ne veux pas ! —Qu'est-ce que tu ne veux pas ? demanda-t-elle en se redressant. Tu ne comptes pas, sans doute, remettre ces pourritures ? Il faut bien les laver. [...] Elle le supplia, se défendit de s'être jamais plainte ; mais il fer-

¹ Borie (1971 : 15) n'exagère pas quand il affirme que « Zola, dans ses romans ne s'intéresse qu'au corps, c'est-à-dire, à la moitié "sauvage" de l'homme, aux appétits, aux instincts ».

ma la malle brutalement, s'assit dessus, lui cria : Non ! dans la figure. Il était bien le maître de ce qui lui appartenait !
(*L'Assommoir* : 384–385).

Si Lantier se montre aussi brutal du début à la fin, dans le cas de Coupeau se produit un changement très marqué à partir de l'accident qui déclenche son comportement ravageur. C'est l'alcool qui modifie son caractère doux, et il commence à attaquer verbalement les personnes les plus aimées, comme sa mère et sa femme Gervaise : « Coupeau, un matin qu'il avait les cheveux malades, s'était écrié : —La vieille dit toujours qu'elle va mourir, et elle ne meurt jamais ! —parole qui avait frappé maman Coupeau au cœur » (*L'Assommoir* : 634). Il devient alors plus agressif avec le sexe plus fragile qui n'a pas la force de contrer : « — Écoute, cria-t-il dans le nez de sa femme, je veux que tu m'écoutes ! Ta sacrée tête fait toujours des siennes. Mais, cette fois, je suivrai ma volonté, je t'avertis ! » (*L'Assommoir* : 670).

Au cours de l'histoire, on peut suivre l'évolution de sa dépendance de l'alcool qui l'éloigne de sa gaieté initiale : « Et comme la grande Clémence s'égayait de ce qu'il avait vu la rue soûle, il fut pris lui-même d'une joie énorme dont il faillit étrangler. Il criait : —Hein ! Les sacrés pochards ! Ils sont d'une farce !... Mais ce n'est pas leur faute, c'est le soleil... » (*L'Assommoir* : 506), jusqu'à la crise de delirium tremens qui marque l'état terminal de sa maladie :

Des boules noires voyageaient dans les mailles, de vraies boules d'escamoteurs, d'abord grosses comme des billes, puis grosses comme des boulets ; et elles enflaient, et elles maigrissaient, histoire simplement de l'embêter. Tout d'un coup, il cria : — Oh ! les rats, v'là les rats, à cette heure ! (*L'Assommoir* : 788).

Si les hommes utilisent les cris pour se montrer supérieurs aux femmes, les femmes utilisent cette ressource avec des buts divers. Chez Gervaise, les cris indiquent une gradation dans le développement de son érosion morale : au début du roman elle ne parle que rarement, elle reste muette et timide dans les coins, sauf dans la scène de la bagarre avec Virginie au lavoir. C'est d'une manière progressive, au cours de l'histoire, qu'elle apprend à faire sortir ses émotions en criant. D'abord, quand elle défend maman Coupeau auprès des Lorilleux qui ne veulent pas partager les dépenses, elle fait appel à des principes moraux élevés, comme celle-ci contre l'injustice : « Alors, brusquement, la colère remonta à sa gorge, elle cria : —C'est ça, j'aime mieux ça, gardez votre argent !... Je prends maman Coupeau, entendez-vous ! » (*L'Assommoir* : 523-524). De cette manière, on peut dire qu'elle se montre aussi supérieure, comme les hommes, mais dans ce cas, il s'agit d'une supériorité morale. Puis, quand elle conserve encore le sens de responsabilité au travail et défend son affaire : « Et, désireuse de rompre la conversation, elle parut s'éveiller en sursaut, elle cria aux ouvrières : —Dites donc, vous autres ! Est-ce que vous croyez que le linge se repasse tout seul ?... En voilà des flemmes ! Houp ! à l'ouvrage ! » (*L'Assommoir* : 550). Et,

finallement, quand elle se défend elle-même contre les fausses accusations de Goujet : « Il ne put achever. Elle s'était levée, en comprenant que Goujet la croyait remise avec Lantier, comme le quartier l'affirmait. Et, les bras tendus, elle cria : —Non, non, je vous jure... Il me poussait, il allait m'embrasser, c'est vrai » (*L'Assommoir* : 615).

Mais lorsqu'elle s'abandonne à la paresse et perd la boutique, ses cris sont dus à sa propre dégradation morale :

Un soir, elle cria : —Je file demain, moi!... J'aime mieux mettre la clef sous la porte et coucher sur le trottoir, que de continuer à vivre dans des transes pareilles. —Il serait plus sage, dit sournoisement Lantier, de céder le bail, si l'on trouvait quelqu'un... Lorsque vous serez décidés tous les deux à lâcher la boutique... Elle l'interrompit, avec plus de violence : —Mais tout de suite, tout de suite!... Ah! je serais joliment débarrassée! (*L'Assommoir* : 651).

Enfin, quand tout est perdu et qu'il ne reste que la faim et la misère, le cri exprime l'impuissance et la claudication ; Gervaise se dirige chez le fossoyeur Bazouge avec un cri de désespoir pour l'aider à en finir, à mettre fin à sa souffrance : « — Emmenez-moi, emmenez-moi, criait toujours Gervaise, je veux m'en aller... » (*L'Assommoir* : 780).

Les cris de Mme Lorilleux sont poussés par la rage et la convoitise. Elle se montre cruelle avec Gervaise parce qu'elle n'a jamais accepté le mariage de son frère avec celle-ci : « Madame Lorilleux s'oublia, se tourna d'un mouvement brusque. — Ça, c'est plus fort ! cria-t-elle. Tu vas coucher dans la chambre à la Banban ! Gervaise devient toute pâle. Ce surnom, qu'elle recevait à la face pour la première fois, la frappait comme un soufflet » (*L'Assommoir* : 461) ; « —Ah bien ! criait madame Lorilleux dans toute la rue de la Goutte-d'Or, mon imbécile de frère en voit de drôles!... » (*L'Assommoir* : 498), et elle ne s'adresse à Gervaise que comme *la Banban* à cause de sa boiterie : « —Parbleu ! criait madame Lorilleux, la Banban les gorge, ces goinfres ! Ah ! Ils sont bien tous les mêmes!... Mais qu'ils ne m'embêtent pas ! J'irais me plaindre au propriétaire... Hier encore, j'ai vu ce sournois de Boche se frotter aux jupes de madame Gaudron » (*L'Assommoir* : 499).

Le cri est aussi la forme quasi-naturel d'expression de ce personnage, dans son rôle fondamental de créer des ragots contre Gervaise : « —Vous ne savez pas ? cria un jour madame Lorilleux dans la loge des Boche, où la coterie prenait du café, eh bien ! Vrai comme la lumière du jour nous éclaire, c'est la Banban qui a vendu sa fille... » (*L'Assommoir* : 728). Alors, nous ne sommes pas surpris que vers la fin de l'histoire, quand Gervaise vient demander d'argent, Madame Lorilleux refuse de la pire manière possible : « —Que ça de genre ! Ça vient quémander des dix sous ! s'écria madame Lorilleux derrière le dos de Gervaise. Oui, je t'en fiche, je vais lui prêter dix sous tout de suite, pour qu'elle aille boire la goutte ! » (*L'Assommoir* : 756).

En ce qui concerne le volume, nous devons également faire attention aux manifestations verbales à voix basse. On trouve souvent l'indication « parler à demi-voix » associée aux descriptions des états d'humeur caractérisés par l'embarras ou l'indécision ; quand les personnages, par exemple, ne savent pas comment exprimer leurs émotions, parce qu'ils sont habitués à agir instinctivement, comme les bêtes. C'est le cas quand Coupeau demande Gervaise en mariage ; il n'ose pas parler clairement, parce qu'il se sent mal à l'aise : « Puis, faisant allusion à une affaire connue d'eux seuls, débattue déjà, il demanda simplement, à demi-voix : — Alors, non ? Vous dites non ? — Oh ! bien sûr, non, monsieur Coupeau, répondit tranquillement Gervaise souriante » (*L'Assommoir* : 404). De même, dans la scène finale, quand Gervaise revoit Goujet, il est aussi paralysé par l'émotion : « Goujet la força à boire, pour qu'elle n'étouffât pas ; et son verre eut un petit claquement contre ses dents. — Voulez-vous encore du pain ? demandait-il à demi-voix. Elle pleurait, elle disait non, elle disait oui, elle ne savait pas » (*L'Assommoir* : 776).

Mais les exemples de voix basse sont surtout liés aux ragots et au parler derrière le dos, un comportement que Zola assigne aussi à la classe basse. Tout d'abord, quand Gervaise vient au lavoir, les laveuses parlent de l'infidélité de son mari, tout bas, sans être écoutées par Gervaise :

Gervaise ôta ses mains, regarda. Quand elle aperçut devant elle Virginie, au milieu de trois ou quatre femmes, parlant bas, la dévisageant, elle fut prise d'une colère folle. Les bras en avant, cherchant à terre, tournant sur elle-même, dans un tremblement de tous ses membres, elle marcha quelques pas, rencontra un seau plein, le saisit à deux mains, le vida à toute volée (*L'Assommoir* : 395).

Pareillement, quand Gervaise organise le festin pour son anniversaire, elle critique la jalousie des Lorilleux avec Maman Copeau : « Maman Coupeau s'était placée en face de la porte, pour voir le nez des Lorilleux. Elle tirait Gervaise par la jupe, elle l'emmena dans la pièce du fond. Et, toutes deux penchées au-dessus du potage, elles causèrent vivement, à voix basse » (*L'Assommoir* : 568). Cette conduite révèle, de manière très expressive, l'expérience intime de satisfaction de Gervaise, qui est double : elle a pu montrer sa prospérité aux voisins et, en plus, mettre en colère les Lorilleux.

La demi-voix est principalement le moyen vocal naturel des ragots ; les conspirations se forment et se déforment tout au long du roman : il n'y a pas d'amis dans le commerce universel de la médisance. Dans le cas antérieur, c'est Maman Coupeau qui parle mal des Lorilleux avec Gervaise, et encore une fois c'est avec les Lorilleux qu'elle critique Gervaise :

Au plus fort de sa crise, cet hiver-là, une après-midi que madame Lorilleux et madame Lerat s'étaient rencontrées devant son lit, maman Coupeau cligna les yeux, pour leur dire de se

pencher. Elle pouvait à peine parler. Elle souffla, à voix basse :
—C'est du propre !... Je les ai entendus cette nuit. Oui, oui, la
Banban et le chapelier... Et ils menaient un train ! Coupeau est
joli. C'est du propre ! (*L'Assommoir* : 634).

La voix basse n'est pas seulement pertinente pour le cancan, mais surtout pour l'expression de tout ce qui cache une intention indigne ou honteuse. Quand Lantier voit que la boutique entre en ruine, il conspire avec Virginie pour la louer et ainsi s'assurer sa chambre dans le logement, faisant honneur à sa réputation d'écornifleur : « Cependant, Virginie hésitait ; elle cherchait une boutique à louer, elle désirait ne pas quitter le quartier. Alors, Lantier l'emmena dans les coins, causa tout bas avec elle pendant des dix minutes » (*L'Assommoir* : 650).

D'ailleurs, on trouve des exemples de parler bas dans les passages, aussi naturels, où les interlocuteurs sont très prêts les uns des autres. C'est alors une circonstance où le paralangage entre en relation avec la proxémique, c'est-à-dire, la distance entre deux corps. Cette proximité est associée à une tension sexuelle, parce qu'il s'agit toujours de l'intimité entre notre héroïne et un homme. D'abord, c'est Coupeau qui désire Gervaise et il essaie de la persuader de se marier : « Voyons, c'est pour ce soir, nous nous chaufferons les petons. Il avait baissé la voix, il lui parlait dans le cou, tandis qu'elle s'ouvrait un chemin, son panier en avant, au milieu des hommes » (*L'Assommoir* : 412). Puis, il y a Lantier qui, après avoir rejoint Gervaise dans sa boutique, voit une possibilité de la posséder à nouveau : « Alors, Lantier, qui avait un petit rire en voyant bien qu'elle ne ferait pas dodo sur son oreiller cette nuit-là, lui prit la main, en disant d'une voix basse et ardente : —Gervaise... écoute, Gervaise... » (*L'Assommoir* : 631).

À fin de compléter la triade des amoureux, il faut ajouter le dernier homme : Goujet. Quand Gervaise parle avec lui, il parle bas, mais dans son cas c'est à cause de sa timidité qui l'empêche de la séduire avec détermination. Vers la fin du roman, quand Gervaise rencontre Goujet dans les rues, il l'invite chez lui : « Il dit très bas, comme si sa mère avait encore pu l'entendre : —Entrez » (*L'Assommoir* : 775). Même s'il ne s'agit pas d'une scène avec une tension sexuelle, on peut la sentir, parce qu'on sait que Gervaise y entre en pensant que Goujet veut la posséder. Néanmoins, au lieu de cela, il lui donne à manger sans mauvaises intentions.

Si on glisse dans le champ d'intonation, on trouve d'abord la voix monotone caractérisant la façon de parler de l'héroïne. La voix molle ou morne n'est pas la voix habituelle de Gervaise, mais ce ton de voix est adopté dans les situations graves ; notamment dans le premier chapitre, quand Gervaise attend Lantier et parle aux enfants : « Pendant un instant, les enfants sanglotèrent. Leur mère, restée ployée au bord du lit, les tenait dans une même étreinte ; et elle répétait cette phrase, à vingt reprises, d'une voix monotone : —Ah ! Si vous n'étiez pas là, mes pauvres petits !... Si vous n'étiez pas là !... Si vous n'étiez pas là !... » (*L'Assommoir* : 382-383). Cette

voix monotone répond à la grande douleur qu'elle sent à cause de son malheur avec Lantier. Aussi, quand ses deux enfants viennent au lavoir, elle présume déjà le pire : « Gervaise, accroupie, se releva lentement, la figure blanche, portant les mains à ses joues et à ses tempes, comme si elle entendait sa tête craquer. Et elle ne put trouver qu'un mot, elle le répéta vingt fois sur le même ton : —Ah ! mon Dieu !... ah ! mon Dieu !... ah ! mon Dieu !... » (*L'Assommoir* : 393). La désolation de Gervaise est soulignée donc par cette tonalité de voix attristée et la répétition des phrases qui agissent comme une sorte de remboursement verbal pour les troubles intérieurs.

Un autre exemple, situé vers la fin du roman, présente Gervaise chez les Lorilleux pour leur demander de l'argent. Ils lui refusent et profitent de la situation pour l'humilier en l'accusant de voler leur or : « Gervaise, lentement, recula. Elle s'était appuyée un instant à une étagère, et voyant madame Lorilleux lui examiner les mains, elle les ouvrit toutes grandes, les montra, disant de sa voix molle, sans se fâcher, en femme tombée qui accepte tout : —Je n'ai rien pris, vous pouvez regarder » (*L'Assommoir* : 756).

On peut aussi vérifier que Zola propose un ton de voix pour chaque personnage du roman. Le père Colombe, le propriétaire de la taverne où boivent Coupeau et ses amis, parle d'une voix grasse conformément à sa constitution robuste : « —Ces messieurs ne renouvellent pas ? demanda le père Colombe de sa voix grasse. —Si, redoublez-nous ça, dit Lantier. C'est mon tour » (*L'Assommoir* : 622). De même, madame Boche, comme une femme voluptueuse, parle d'une voix grosse, sa voix résonnant dans sa cavité géante : « —Eh ! par ici, ma petite ! cria la grosse voix de madame Boche » (*L'Assommoir* : 387). Au contraire, madame Remanjou possède une voix chétive, selon sa nature mince et timide : « Et, au milieu du silence causé par cette vérité, il n'y eut plus que la voix fluette de mademoiselle Remanjou, continuant : —Alors, je leur relève la jupe, je couds en dedans... » (*L'Assommoir* : 454). Et les enfants, aussi en accord avec leur anatomie, ont des voix aigües : « Puis, une clameur s'éleva, où l'on distinguait les voix aiguës et les sauts de joie des enfants » (*L'Assommoir* : 575). En plus, comme il correspond à leur innocence, ils ont une voix claire : « L'enfant, en apercevant la clef qu'il avait oubliée à son doigt, parut se souvenir et cria de sa voix claire : —Papa est parti » (*L'Assommoir* : 393). Il ne faut pas multiplier les exemples pour constater que Zola, en projetant le caractère de chaque personnage, a utilisé spécialement le ton particulier de la voix pour le décrire avec plus d'exactitude.

2. Qualificateurs

Il s'agit des modifications de voix pour causes diverses, soit psychologiques ou émotionnelles, ou bien biologiques et physiologiques. Dans cette catégorie, Poyatos (1994b : 50) classe les différents types de voix selon leur lieu d'articulation. Ainsi, on peut trouver des exemples pour toutes les sous-catégories : control respiratoire, laryngien, pharyngien, vélo-pharyngien, lingual, labial, mandibulaire et objetuel.

Notre but n'est pas de tous les montrer, mais de souligner ceux qui contribuent spécialement à renforcer le naturalisme de la narration, préciser la description des personnages ou caractériser le singulier style zolien. Ainsi, nous examinerons, parmi les verbes les plus fréquents qui ont été sélectionnés, les plus illustratifs et représentatifs quant aux qualificatifs.

La manière confuse de s'exprimer de l'héroïne est consignée surtout par le verbe *balbutier*. On trouve cette action 16 fois dans le texte. L'articulation confuse et hésitante est d'abord plus propre des femmes, parce qu'elles sont plus timides et titubantes, mais on peut aussi constater que dans le monde zolien et par rapport aux hommes, elles sont montrées inférieures à eux, les bêtes dominantes. En fait, c'est Gervaise qui balbutie le plus souvent. Au premier chapitre, quand Lantier la menace de partir à peine arrivé : « Il avait déjà repris son chapeau sur la commode. Mais Gervaise se précipita, balbutiant : —Non, non ! » (*L'Assommoir* : 381), ou lorsqu'elle vient visiter les Lorilleux pour la première fois : « Gervaise, fort émotionnée, remuée surtout par cette idée qu'elle allait entrer dans un lieu plein d'or, se tenait derrière l'ouvrier, balbutiant, hasardant des hochements de tête, pour saluer » (*L'Assommoir* : 424), et aussi : « Alors, elle sortit à son tour, après avoir balbutié une phrase de politesse : elle espérait bien qu'on se reverrait et qu'on s'entendrait tous ensemble » (*L'Assommoir* : 430). C'est bien curieux qu'elle balbutie avant madame Goujet, parce que celle-ci agit d'un air autoritaire lorsqu'elle parle avec Gervaise. La première fois, c'est pour le sentiment qu'elle garde vers son fils Goujet :

C'est moi qui fais tout votre linge. Jamais une ouvrière n'y touche, et je le soigne, je vous assure, je le recommencerais plutôt dix fois, parce que c'est pour vous, vous comprenez. Elle avait rougi légèrement, en balbutiant la fin de la phrase. Elle craignait de laisser voir le plaisir qu'elle prenait à repasser elle-même les chemises de Goujet. Bien sûr, elle n'avait pas de pensées sales ; mais elle n'en était pas moins un peu honteuse (*L'Assommoir* : 539).

Et la deuxième fois elle balbutie à cause de la honte : « Gervaise entra, embarrassée, sans oser même balbutier une excuse » (*L'Assommoir* : 639). « Eh bien ! bonsoir, renvoyez-moi mon linge, nous compterons plus tard. —Oui, c'est ça, bonsoir, balbutia Gervaise » (*L'Assommoir* : 642). Elle sent aussi de la vergogne quand M. Madinier vient lui réclamer deux loyers devant les Lorilleux : « —Non, monsieur, pas tout à fait, balbutia Gervaise, très contrariée d'entendre parler de ça devant les Lorilleux. Vous comprenez, avec le malheur qui nous arrive... » (*L'Assommoir* : 660). Et c'est à nouveau devant les Lorilleux qu'elle se sent mal à l'aise, lorsqu'elle vient demander de l'argent : « —Qu'est-ce que vous voulez ? répéta Lorilleux. —Vous n'avez pas vu Coupeau ? finit par balbutier Gervaise. Je le croyais ici » (*L'Assommoir* : 754).

Néanmoins, même si les bégaiements sont plus fréquents chez Gervaise, ils ne manquent pas chez les hommes qui se montrent aussi vulnérables. Coupeau dans ses derniers moments de vie se sent confus : « Et, tout d'un coup, il regarda stupidement autour de lui, il balbutia, d'une voix à peine distincte : —Ce n'est pas possible, on a embauché des physiciens contre moi ! » (*L'Assommoir* : 784). De la même manière parle le pochard de Bijard quand sa fille meurt : « Il promena un regard autour de lui, de l'air d'un homme tiré d'un long sommeil, vit le ménage en ordre, les deux enfants débarbouillés, en train de jouer et de rire. Et il tomba sur une chaise, balbutiant : — Notre petite mère, notre petite mère... » (*L'Assommoir* : 758). Finalement, le timide Goujet, malgré sa stature robuste, agit pareillement lors de sa dernière rencontre avec Gervaise : « Il se releva, il était tout frissonnant, et d'une voix balbutiante : —Voulez-vous me permettre de vous embrasser ? » (*L'Assommoir* : 777).

Aussi le verbe *murmurer* indique-t-il une atténuation émotionnellement significative de la voix ; proprement cela signifie « exprimer, dire quelque chose à voix basse, doucement », c'est-à-dire, du point de vue phonétique, parler d'une voix ayant une sonorité amoindrie. On parle ainsi, d'une voix basse, quand on ne veut ou on ne peut pas forcer les organes phonateurs, soit pour des motifs psychologiques ou physiologiques. On trouve ce verbe 90 fois tout au long du roman ; ce calcul suffit à prouver que, parmi les qualificatifs, c'est l'action de murmurer qui prédomine, comme dans la catégorie antérieure l'était l'action de crier. Dans la première scène, quand Gervaise parle sur Lantier avec Coupeau qui passe sous sa fenêtre, elle parle ainsi : « Non, non, murmura-t-elle avec effort, ce n'est pas ce que vous croyez. Je sais où est Lantier... Nous avons nos chagrins comme tout le monde, mon Dieu ! » (*L'Assommoir* : 377). Son murmure est émis avec effort à cause de la fatigue et de la forte émotion, mais aussi afin de ne pas être écoutée par les voisins. Gervaise se préoccupe de sa réputation dans le quartier et elle ne veut pas que tout le monde sache sur l'infidélité de son couple.

Malgré que l'emploi du verbe *murmurer* se réfère normalement à l'expression de personnes concrètes, il est aussi utilisé pour décrire les bruits indéfinis, sans distinguer des mots concrets, émis par plusieurs personnes qui remplissent un certain espace : « L'Assommoir s'était emplí. On parlait très fort, avec des éclats de voix qui déchiraient le murmure gras des enroutements » (*L'Assommoir* : 409). D'après Marie Thérèse Jacquet, ce type de bruits indéfinis vient de ce qu'elle définit comme la « symbiose bruit-vie ouvrière », bien récurrente dans les romans zoliens. De la même manière, Petrovska (1972 : 296) décrit cette sorte de bruit comme le comportement de la foule, « une entité amorphe » qui montre les ouvriers plutôt comme une masse que comme des individus. Cette ressource est même utilisée par Zola pour personni-

fier des objets inanimés, comme l'eau qui coule ou la pluie, afin de créer un effet poétique².

Nous trouvons aussi la machine à vapeur qui *halète et ronfle*, prosopopée très saisissante qui relie le mécanisme à la vie des travailleurs dans toute son extension physiologique. D'après Jacquet (1995 : 64), « Zola sonorise chaque phase de travail ». Avec cette ressource Zola parvient à donner aux machines une animation qui les fait participer à l'histoire autant que les autres personnages. Elles font de la concurrence aux ouvriers, parce qu'elles ont la capacité de travailler sans cesse et sans relâche, et agissent en même temps comme rappel et preuve aveuglante de la Révolution Industrielle qui a déjà irréversiblement transformé le monde. On peut entendre « le ronflement du soufflet » (*L'Assommoir* : 528) dans l'atelier de Goujet, « le ronflement du tuyau » (*L'Assommoir* : 503) dans la blanchisserie de Gervaise, l'alambic du père Colombe qui est décrit dans plusieurs occasions comme un monstre qui tue les ouvriers, ou en général « le ronflement de travail qui sortait des murs » (*L'Assommoir* : 493) et le « ronflement des usines » (*L'Assommoir* : 613) pendant la journée ouvrière.

Cette personnification des machines, qui, conformément à la conviction déterministe qui sous-tend le roman naturaliste, vise à rendre plus intense l'impression d'une influence oppressive de l'environnement industriel, se trouve complémentée parallèlement par l'animalisation des personnages afin de souligner leur brutalité et leur rapport aux instincts primaires, en exagérant, bien sûr, leurs traits négatifs³. En ce qui concerne les qualificatifs paralinguistiques, dans *L'Assommoir* on trouve deux verbes qui soulignent spécialement la nature violente associée plutôt aux bêtes : *grognier* et *hurler*. L'action de grogner consiste à produire des bruits ou des sons inarticulés, ou bien à émettre quelque phrase avec mécontentement. Le hurlement est plus directement associé avec la conduite des animaux : il désigne plus exactement le cri violent et plaintif que poussent le loup et le chien, mais sa signification est couramment étendue aux cris aigus et prolongés émis par une personne, ou bien aux phrases violemment proférées.

Dans le roman, on trouve des grognements surtout associés aux Lorilleux et aux situations où il s'agit d'argent. Le couple est très avaricieux et il se montre mécontent s'il doit le prêter. Dans la scène où Coupeau demande à son beau-frère de

² Dans son étude sur les bruits dans *Germinal*, Jacquet (1995 : 30) affirme que : « Le bruit dominant est, sans comparaison aucune, celui de l'eau, que ce soit celui de l'eau qui tombe, violente, constante, rageuse dans son quotidien ou destructrice, dévastatrice, engloutissante dans le déferlement final ou celui plus insidieux de l'eau sournoise qui rappelle aux prisonniers la lenteur même de leur agonie ». Dans *L'Assommoir*, on peut corroborer la même récurrence symbolique de l'eau, comme l'affirme aussi Bonnafous (1981).

³ Jacquet (1995 : 69) observe que d'un côté, Zola « rend compte de la passion pour les bruits » et aussi « il exhibe sa connaissance de la machine », mais que, d'autre côté, il met « en évidence une certaine peur du mouvement, une certaine peur de la machine ».

l'argent pour la noce, il réagit ainsi : « Celui-ci grogna, ricana d'un air de mauvaise bête, et finalement prêta les deux pièces de cent sous. Mais Coupeau entendit sa sœur qui disait entre ses dents que “ça commençait bien” » (*L'Assommoir* : 434). Encore, quand c'est Gervaise qui vient demander de l'argent chez Lorilleux, il émet le même bruit sans rien lui donner :

—Mais, ma chère, cria-t-elle, vous savez bien que nous n'avons pas d'argent ! Tenez, voilà la doublure de ma poche. Vous pouvez nous fouiller... Ce serait de bon cœur, naturellement.

—Le cœur y est toujours, grogna Lorilleux ; seulement, quand on ne peut pas, on ne peut pas (*L'Assommoir* : 754–55).

À l'égard de la violence, on doit souligner la scène de la bagarre de Gervaise avec Virginie au lavoir. Prise de colère, elle se conduit comme un animal sauvage en renforçant son comportement par les gestes de frapper et de donner des coups : « — Salope ! salope ! salope ! hurla Gervaise, hors d'elle, reprise par un tremblement furieux » (*L'Assommoir* : 396), et : « Mais Gervaise, brusquement, hurla. Virginie venait de l'atteindre à toute volée sur son bras nu, au-dessus du coude ; une plaque rouge parut, la chair enfla tout de suite. Alors, elle se rua. On crut qu'elle voulait assommer l'autre » (*L'Assommoir* : 400).

Ce qui rend les personnages vraiment agressifs, c'est l'alcool. Le cas de Bijard, le pochard qui tue sa femme et sa fille Lalie sous les effets de l'ivresse, est peut-être l'exemple le plus frappant : « Bijard eut un grognement d'animal qu'on dérange » (693), et il se conduit de la même manière quand il trouve sa fille malade dans le lit : « il tapa sur ses cuisses avec un ricanement, il décrocha le grand fouet, en grognant : —Ah ! nom de Dieu, c'est trop fort ! nous allons rire !... Les vaches se mettent à la paille en plein midi, maintenant !... » (*L'Assommoir* : 757-758).

Mais ce n'est pas seulement Bijard qui, avec son comportement, ressemble à une bête. L'alcool a quitté la ressemblance humaine à la compagnie de la taverne de Coupeau qui s'exprime à travers des bruits d'animaux : « —En voilà des cafards ! grogna Mes-Bottes. Ça doit licher dans les coins [...] Nom de Dieu ! oui, je lui en prêterai, hurla Mes-Bottes. Tiens ! Bibi, jette-lui sa monnaie à travers la gueule, à ce vendu ! » (*L'Assommoir* : 622-623). Le père Bazouge agit de la même manière, le croque-mort qui boit aussi en abondance. Enfin, le motif de l'ivresse comme racine de l'animalisation ne peut être exagéré, du moment que la chute définitive de Coupeau est due à son abominable transformation par l'alcoolisme. Il ne semble plus être une personne, mais une bête violente qui est en train de mourir :

—J'ai soif, oh ! j'ai soif ! grognait-il continuellement. L'interne prit un pot de limonade sur une planchette et le lui donna. Il saisit le pot à deux mains, aspira goulûment une gorgée, en répandant la moitié du liquide sur lui ; mais il cracha tout de suite la gorgée, avec un dégoût furieux, en criant : —Nom de

Dieu ! c'est de l'eau-de-vie ! Alors, l'interne, sur un signe du médecin, voulut lui faire boire de l'eau, sans lâcher la carafe. Cette fois, il avala la gorgée, en hurlant, comme s'il avait avalé du feu. —C'est de l'eau-de-vie, nom de Dieu ! c'est de l'eau-de-vie ! (*L'Assommoir* : 787).

Associé aux mêmes caractères on trouve un autre verbe avec une importante fonction paralinguistique : *bégayer*, c'est-à-dire le parler confus, mal articulé, obstrué, en répétant les syllabes plusieurs fois de suite. Il est naturel qu'il soit lié au discours des ivrognes. Parler en bégayant devient propre du croque-mort père Bazouge : « — Quoi donc ? quoi donc ? bégaya Bazouge, qui est-ce qui se trouve mal ?... On y va, la petite mère ! » (*L'Assommoir* : 688). Tellement Coupeau, qui commence à boire après son accident, acquiert une voix bégayante avec l'état d'ivresse qui l'empêche d'articuler correctement. La première fois qu'il vient soûl à l'atelier de Gervaise, il parle ainsi : « —Cré coquin ! bégaya-t-il, quel coup de soleil !... Ça vous tape dans la tête ! » (*L'Assommoir* : 506). Son ivresse est encore sympathique à Gervaise, parce que son mari est affectueux. Mais cela change plus tard et il devient plus agressif à mesure qu'avance son alcoolisme : « Et, comme il se levait en bégayant des menaces atroces, Gervaise le supplia à voix basse. —Écoute, je t'en supplie... Laisse le couteau... Reste à ta place, ne fais pas un malheur » (*L'Assommoir* : 590). Le défaut ne l'abandonnera qu'à la mort :

Il serrait les poings ; puis, il poussa un cri rauque, il s'aplatit en courant. Et il bégayait, les dents claquant d'épouvante : — C'est pour que je me tue. Non, je ne me jetterai pas !... Toute cette eau, ça signifie que je n'ai pas de cœur. Non, je ne me jetterai pas ! Les cascades, qui fuyaient à son approche, s'avançaient quand il reculait. Et, tout d'un coup, il regarda stupidement autour de lui, il balbutia, d'une voix à peine distincte : —Ce n'est pas possible, on a embauché des physiciens contre moi ! (*L'Assommoir* : 784).

Aussi Gervaise, lorsqu'elle s'abandonne à la paresse et commence à boire, adopte inévitablement cette manière de s'exprimer propre des ivrognes :

Elle-même, quand elle sifflait son verre de rogomme sur le comptoir, prenait des airs de drame, se jetait ça dans le plomb en souhaitant que ça la fit crever. Et, les jours où elle rentrait ronde comme une bourrique, elle bégayait que c'était le chagrin (*L'Assommoir* : 736).

Impitoyable, Zola décrit ainsi la perte complète de sa féminité, mais aussi sa dégradation morale, spécialement représentée dans la scène où elle trouve Coupeau dormant dans son vomi et elle décide d'aller coucher à la chambre avec Lantier : « — Tant pis, bégayait-elle, c'est sa faute, je ne puis pas... Ah ! mon Dieu ! ah ! mon

Dieu ! il me renvoie de mon lit, je n'ai plus de lit... Non, je ne puis pas, c'est sa faute » (632). Elle agit de la même manière lorsqu'elle se livre à la prostitution ; sa dignité comme femme et comme personne est complètement perdue : « Et elle baisait la voix, elle n'osait plus que bégayer dans le dos des passants. —Monsieur, écoutez donc... Cependant, il devait être très tard » (*L'Assommoir* : 772). Et elle ne peut que bégayer au moment où elle se retrouve avec Goujet : « Elle bégayait, elle ne pouvait plus prononcer les mots » (*L'Assommoir* : 776).

On peut noter une certaine et définie évolution que subissent les voix des personnages, ainsi que leurs respectifs caractères, comme on a pu voir un peu dans le cas de Gervaise. Quand on trouve Coupeau pour la première fois, il a une joie gaie : « Une voix jeune et gaie lui fit quitter la fenêtre. —Le bourgeois n'est donc pas là, madame Lantier ? —Mais non, monsieur Coupeau, répondit-elle en tâchant de sourire » (*L'Assommoir* : 377). Un peu plus tard, sa voix devient épaisse à cause de l'alcool : « Gervaise se remit à tuyauter les dentelles du bonnet. Et, dans le calme brusque qui se fit, on distingua, au fond de l'arrière-boutique, la voix épaisse de Coupeau » (*L'Assommoir* : 514). Et vers la fin du roman, Zola remarque une fois de plus ce symptôme indissimulable de la détérioration physique et morale : « Le dernier été, pendant lequel Nana traîna chez ses parents les restes de ses nuits, fut surtout mauvais pour Coupeau. Sa voix changea complètement, comme si le fil-en-quatre avait mis une musique nouvelle dans sa gorge » (*L'Assommoir* : 745).

3. Différentiateurs

Jusqu'à présent, on a vu des exemples d'expressions qui agissent comme des modificateurs des mots, c'est-à-dire qui ne peuvent pas apparaître de manière indépendante dans le texte. Les éléments de la catégorie suivante, celle des différentiateurs, peuvent également qualifier les mots, mais il est aussi possible de les trouver seuls, pleinement expressifs par eux-mêmes. Ce sont des mots comme *rire*, *pleur*, *cri*, *soupir*, *halètement*, *bâillement*, *toux*, l'action de *se racler la gorge*, *cracher*, *éructer*, *hoqueter*, *éternuer* (Poyatos, 1994b : 87-89).

Les cris sont les différentiateurs les plus représentés. Ce n'est pas surprenant, parce qu'on a vu que le volume élevé, comme la manière habituelle de parler des personnages, est aussi la qualité primaire la plus montrée, comme une sorte de distinctif anthropologique ou social. À la différence de l'action de crier, en effet, dans leur emploi substantif, les cris fonctionnent indépendamment des mots qui les suivent, sans perte de signification. En plus, il y a différents types de cris, selon leur fonction dans le texte. Poyatos (1994b : 116-120) a fait une distinction entre cris d'alarme, d'avertance, d'agression, de douleur, d'effroi, de triomphe, de joie ou des cris folkloriques.

Tout d'abord, on trouve des cris d'horreur, provoqués par la contemplation de quelque chose de terrifiant ou par un sentiment d'effroi. C'est-à-dire que ce sont

des cris ayant une signification négative, angoissante : notamment, quand Gervaise témoigne l'accident de Coupeau, « la gorge déchirée d'un grand cri, resta les bras en l'air » (*L'Assommoir* : 482) ; de même, quand elle revoie Lantier après 10 ans de son abandon, elle « poussa un léger cri » (*L'Assommoir* : 570) de surprise et d'effroi. Les cris d'agression, accompagnés de tapes et de coups, sont aussi présentés en abondance dans le roman. En fait, c'est le geste qui prédomine dans la construction non verbale lorsqu'il s'agit d'exprimer de la violence ; le paralangage passe au second plan afin d'apporter des effets sonores pour souligner la brutalité.

Par contre, on peut trouver des exemples de cris de joie, c'est-à-dire d'un sens positif. C'est surtout pendant la fête de Gervaise et en relation avec l'action de manger et du bonheur général :

Et l'on n'eut pas le temps de souffler, l'épinée de cochon, montée sur un plat creux, flanquée de grosses pommes de terre rondes, arrivait au milieu d'un nuage. Il y eut un cri. Sacré nom ! c'était trouvé ! Tout le monde aimait ça (*L'Assommoir* : 574).

Ce type de cris se trouve seulement dans la première partie du roman, quand Zola est encore occupé à montrer le bonheur du couple. La fête marque le sommet de la félicité qui est suivie par la lente chute.

Une autre manifestation paralinguistique importante qui mérite notre attention est celle qui fait référence aux pleurs et aux sanglots. Il va sans dire qu'on peut en trouver en abondance et c'est surtout l'héroïne qui pleure. Il y a assez de malheurs pour ne pas sortir de la tristesse. Gervaise pleure pendant son attente de Lantier : « Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots » (*L'Assommoir* : 375), et aussi quand il l'abandonne : « Et elle pleura. Le souvenir de sa course au Mont-de-Piété, en précisant un fait de la matinée, lui avait arraché les sanglots qui s'étranglaient dans sa gorge » (*L'Assommoir* : 394). En rentrant dans la chambre vide, elle pleure à nouveau : « Quand Gervaise mit le pied dans l'allée de l'hôtel Boncœur, les larmes la reprirent » (*L'Assommoir* : 402). Quand Coupeau tombe du toit et se trouve dans un état critique, elle, pleine de tendresse et de chagrin, se noie dans ses larmes : « Maintenant, Gervaise, à genoux par terre, sanglotait d'une façon continue, barbouillée de ses larmes, aveuglée, hébétée. Elle pleure aussi quand Bijard bat sa femme et la petite fille en témoigne : Maintenant, celle-ci pleurait à gros sanglots ; et Lalie, qui s'était approchée, la regardait pleurer, habituée à ces choses, résignée déjà » (*L'Assommoir* : 557) ; et un peu plus tard, quand Bijard bat sa pauvre fille : « Gervaise, cependant, se retenait pour ne pas éclater en sanglots » (*L'Assommoir* : 759). Finalement, elle doit pleurer face à son cruel destin, se trouvant chez Goujet après sa promenade finale :

Alors, quand il l'eut baisée avec tant de respect, il s'en alla à reculons tomber en travers de son lit, la gorge crevée de sanglots.

Et Gervaise ne put pas demeurer là plus longtemps ; c'était trop triste et trop abominable, de se retrouver dans ces conditions, lorsqu'on s'aimait. Elle lui cria : —Je vous aime, monsieur Goujet, je vous aime bien aussi... Oh ! ce n'est pas possible, je comprends... Adieu, adieu, car ça nous étoufferait tous les deux (*L'Assommoir* : 777).

Pour l'héroïne, la vie est dure et immensément triste : Gervaise trouve beaucoup de raisons de pleurer, soit par l'injustice causée aux autres (elle a bon cœur et sympathise avec la souffrance des autres), soit par des injustices envers elle-même. Comme une fille bâtarde qui porte le nom Macquart, elle n'est pas née sous une bonne étoile, et elle doit souffrir de son destin selon les impitoyables lois déterministes régissant l'ordre moral entier de la narration naturaliste. Le ton principal du roman est nécessairement dramatique, du moment qu'il raconte les mésaventures et la chute finale de Gervaise. Alors, reste-t-il lieu aux rires ? Comme nous l'avons déjà insinué en traitant de l'évolution de la voix (jeune et gaie au début et qui progressivement dévient épaisse) et aussi de la signification des cris (d'abord de joie, ensuite d'effroi), nous pouvons voir à nouveau reflétée dans la modulation du rire la même structure du roman, avec 6 chapitres où la joie semble monter, le septième agissant comme le sommet, et 6 autres chapitres qui nous offrent une progressive accumulation de notes tristes. Cette montée et descente du ton des successifs chapitres correspond exactement à la mesure du bonheur de Gervaise à chaque moment, qui monte et descend aussi.

On trouve dans *L'Assommoir* beaucoup d'exemples de rires, mais ce sont plutôt de rires négatifs, parce qu'ils expriment l'action de se moquer de quelqu'un. (Après tout, comme presque tous ceux qui ont étudié sérieusement le sujet de la comédie l'ont montré, le rire ne semble pas avoir une fonction meilleure ou plus grande que d'exprimer la malice et le sentiment de privilège ou de chance de ne pas souffrir les malheurs qui accablent les autres.) Pendant la bagarre de Gervaise et Virginie, tous les présents se mettent à rire en envisageant les coups qu'elles se jettent mutuellement : « Un rire courut. Virginie, voyant son succès, s'approcha de deux pas, redressant sa haute taille, criant plus fort : —Hein ! avance un peu, pour voir, que je te fasse ton affaire ! » (*L'Assommoir* : 395). Les femmes rient comme si elles regardaient un spectacle amusant. Un garçon qui est aussi témoin de la bagarre s'amuse en voyant les chairs dénudées : « Il riait, il jouissait des morceaux de peau que les deux femmes montraient. La petite blonde était grasse comme une caille. Ça serait farce, si sa chemise se fendait » (*L'Assommoir* : 399). Après la bagarre, quand Gervaise parle avec Coupeau sur Virginie, elle rit de satisfaction de l'avoir battue si bien :

—C'est vous qui le battiez, dit-il enfin. Oh ! vous n'êtes pas bonne ! Vous donnez le fouet au monde. Elle l'interrompit par un long rire. [...] Et elle se mit à rire plus fort, parce que Cou-

peau lui racontait que Virginie, désolée d'avoir tout montré, venait de quitter le quartier (*L'Assommoir* : 407).

D'ailleurs, il est intéressant de noter que dans *L'Assommoir* les gens s'amuse surtout en société. Pendant la noce de Gervaise et Coupeau, tout le monde est de bonne humeur et rigole. Néanmoins, leur manière de blaguer consiste à souligner les défauts des autres ; en fait, c'est juste à ce moment-ci que le surnom Banban est créé : « Elle s'interrompt, pour montrer Gervaise, que la pente du trottoir faisait fortement boiter. "Regardez-la ! S'il est permis !... Oh ! la Banban !" Et ce mot : Banban, courut dans la société. Lorilleux ricanait, disait qu'il fallait l'appeler comme ça » (*L'Assommoir* : 442). De même, ils rient de madame Gaudron, qui est en état avancé de grossesse et ressemble à un grand ballon dans sa robe violette :

Et les sourires augmentaient encore, quand, tout au bout, pour clore le spectacle, madame Gaudron, la cardeuse, s'avancait dans sa robe d'un violet cru, avec son ventre de femme enceinte, qu'elle portait énorme, très en avant. La noce, cependant, ne hâtait point sa marche, bonne enfant, heureuse d'être regardée, s'amusant des plaisanteries. —Tiens ! la mariée ! cria l'un des voyous, en montrant madame Gaudron. Ah ! malheur ! elle a avalé un rude pépin ! Toute la société éclata de rire. Bibi-la-Grillade, se tournant, dit que le gosse avait bien envoyé ça. La cardeuse riait le plus fort, s'étalait ; ça n'était pas déshonorant, au contraire ; il y avait plus d'une dame qui louchait en passant et qui aurait voulu être comme elle (*L'Assommoir* : 443).

Une autre bonne scène qui montre les personnages riant, c'est celle de la fête de Gervaise. Ils mangent, boivent et chantent, ce qui donne l'image parfaite, bien que fugace, du bonheur. Néanmoins, on apprend bien tôt que les gens de l'entourage de Gervaise n'étaient jamais de vrais amis et que la joie pendant la fête cache surtout un sentiment très différent : celui de la convoitise. Quand Gervaise perd tout et qu'elle vient demander de l'argent chez Lorilleux, ils refusent de cette haïssable manière :

Madame Lorilleux éventait rudement le feu de la forge, Lorilleux avait baissé le nez sur le bout de chaîne qui s'allongeait entre ses doigts, tandis que Boche gardait son rire de pleine lune, le trou de la bouche si rond, qu'on éprouvait l'envie d'y fourrer le doigt, pour voir (754). [...] Boche aussi s'étalait, enflant encore ses joues, si bien que son rire devenait malpropre. Ils se trouvaient tous joliment vengés des anciennes manières de la Banban, de la boutique bleue, des gueuletons, et du reste (*L'Assommoir* : 756).

Ensuite, il est aussi question des soupirs. L'exhaustive classification de Poyatos nous apprend qu'il y a des soupirs avec des fonctions bien diverses, mais dans

L'Assommoir nous trouverons surtout ceux motivés par la douleur psychologique, la crainte et le soulagement. Encore une fois, il s'agit des indications paralinguistiques en parfaite consonance avec le ton général du roman. Néanmoins, on a comptabilisé 12 cas au long de l'histoire : on peut conclure qu'au lieu de soupirer, Gervaise exprime ses émotions négatives directement par les pleurs.

Comme on l'a déjà dit, le roman commence en montrant Gervaise qui attend désespérément Lantier. Le soupir qu'on trouve ici est, donc, plein de douleur et de préoccupation : « Gervaise ne pouvait pleurer. [...] Par moments, un long soupir passait, tandis qu'elle s'enfonçait davantage les poings sur les yeux, comme pour s'anéantir dans le noir de son abandon. C'était un trou de ténèbres au fond duquel il lui semblait tomber » (*L'Assommoir* : 394).

Les soupirs de soulagement apparaissent quand les personnages se sont déchargés de leurs tensions émotionnelles. Par exemple, quand Gervaise accepte finalement de se marier avec Coupeau : « Malgré leur résolution de ne pas se casser les côtes pour le quartier, ils avaient fini par prendre les choses à cœur et par s'éreinter. Quand ils se dirent bonsoir, ils dormaient debout. Mais, tout de même, ils poussaient un gros soupir de soulagement » (*L'Assommoir* : 434). Également, quand Gervaise se trouve avec Goujet pour lui expliquer l'accident avec Lantier, les deux soulagent la tension ainsi : « Ces gros soupirs semblaient soulager leur poitrine oppressée. —Oui, reprit Gervaise embarrassée par leur silence, je me trouvais en course, j'étais sortie... Après avoir tant souhaité une explication, tout d'un coup elle n'osait plus parler » (*L'Assommoir* : 614).

D'autres actions qui ne sont pas si habituelles comme celles mentionnées jusqu'à maintenant, apportent néanmoins des significations intéressantes quant au sujet de *L'Assommoir*. Tout d'abord, il y a l'action de cracher. D'après Jacquet (1995 : 100), « Zola a surtout le mérite d'avoir introduit des bruits de comportement que l'on pourrait définir 'sales', des bruits impolis, habituellement évincés de l'écriture ». Dans le milieu où le roman se déroule, entre les ouvriers qui viennent boire aux assommoirs après leur journée, l'action de cracher est un comportement habituel ; il s'agit d'un ensemble du comportement humain plus ou moins invariables et indissociables, même s'il est dégoûtant : « Devant les comptoirs, des groupes s'offraient des tournées, s'oubliaient là, debout, emplissant les salles, crachant, toussant, s'éclaircissant la gorge à coups de petits verres » (*L'Assommoir* : 378). Quand Coupeau se livre à la boisson, il adopte aussi cette manière de se tenir : « Coupeau, voyant le petit horloger cracher là-bas des pièces de dix sous, lui montra de loin une bouteille ; et, l'autre ayant accepté de la tête, il lui porta la bouteille et un verre » (*L'Assommoir* : 581). Il s'agit d'un signe de la classe sociale basse à laquelle ce comportement ne provoque pas de répugnance. En plus, dans le système des personnages zoliens, cet emblème agit comme un distinctif des mauvais ouvriers, ceux qui boivent, les souïards,

caractérisés plutôt comme un collectif que comme des individus et qui entrent en opposition avec les bons ouvriers, comme, par exemple, Goujet (Hammon, 2011).

Cette action est également coutumière parmi les femmes qui appartiennent à la même classe sociale, mais dans ce cas dans l'intention d'une prochaine agression ou d'une vengeance. Dans notre premier exemple, il est question des mauvaises relations entre les voisines Boche et Lorilleux :

Un jour, Gervaise venait de payer aux Boche du cassis avec de l'eau de Seltz, qu'on buvait dans la loge, quand madame Lorilleux était passée, très raide, en affectant de cracher devant la porte des concierges. Et, depuis lors, chaque samedi, madame Boche, lorsqu'elle balayait les escaliers et les couloirs, laissait des ordures devant la porte des Lorilleux (*L'Assommoir* : 499).

Dans le cas suivant, c'est à cause d'une discussion entre deux travailleuses dans la blanchisserie de Gervaise, Clémence et Augustine qui agissent de cette manière vulgaire :

Alors, la grande Clémence se rhabilla en bougonnant. En voilà des giries ! Avec ça que les passants n'avaient jamais vu des nénaïs ! Et elle soulagea sa colère sur l'apprentie, ce louchon d'Augustine, qui repassait à côté d'elle du linge plat, des bas et des mouchoirs ; elle la bouscula, la poussa avec son coude. Mais Augustine, hargneuse, d'une méchanceté sournoise de monstre et de souffre-douleur, cracha par-derrière sur sa robe, sans qu'on la vit, pour se venger [...] chaque fois qu'elle devait passer derrière Clémence, elle gardait de la salive, elle crachait, riant en dedans, quand ça dégoulinait le long de la jupe (*L'Assommoir* : 505 et 514).

Dans un sens très différent, on trouve l'action de tousser qui, dans des occasions ponctuelles, révèle un effet physiologique soulignant les dures conditions de vie, surtout pendant l'hiver. Pour quelques-uns, la toux devient chronique comme dans le cas de M. Lorilleux, chez le père Bru ou comme Maman Coupeau, qui finalement succombera au mauvais temps à la capitale.

Néanmoins, dans la plupart des cas l'action de tousser accompagne celle de cracher, parmi les ouvriers qui boivent dans les tavernes : « Chez les marchands de vin, les mêmes hommes, debout, continuaient à boire, à tousser et à cracher » (*L'Assommoir* : 379). C'est une action habituelle entre les pochards, comme un défaut chronique et sans motivation proprement psychologique ; le père Bazouge, aussi connu pour boire trop, se comporte de la même manière : « Lui, rigolo, le sac plein tous les jours, la tête sens devant dimanche, toussait, crachait, chantait la mère Godichon, lâchait des choses pas propres, se battait avec les quatre murailles avant de trouver son lit » (*L'Assommoir* : 687). Coupeau, lui aussi, vers la fin du roman, tousse à cause de

son alcoolisme avancé : « Le matin, dès qu'il sautait du lit, il restait un gros quart d'heure plié en deux, toussant et claquant des os, se tenant la tête et lâchant de la pituite, quelque chose d'amer comme chicotin qui lui ramonait la gorge » (*L'Assommoir* : 694–95). La toux, en définitive, n'indique pas, en général, une disposition psychologique particulière et épisodique, mais un trait général qui décrit la physiologie exagérément uniforme que le naturalisme impose aux pauvres.

L'action de hoqueter est habituelle dans *L'Assommoir* ; les hoquets deviennent des bruits caractéristiques du quartier de Gervaise : « Des bandes braillaient de sales chansons, de grands silences se faisaient, coupés par des hoquets et des chutes sourdes d'ivrognes » (*L'Assommoir* : 772). Ils sont alors associés avec les soûlards et ils accompagnent fidèlement leur parler, comme dans la scène où Gervaise fait la connaissance du père Bazouge : « il balbutia une dernière phrase, entre deux hoquets : — Quand on est mort... écoutez ça... quand on est mort, c'est pour longtemps » (*L'Assommoir* : 463). Et aussi à la fin du roman où nous trouvons à nouveau le croque-mort, en amenant le corps mort de Gervaise :

Et, lorsqu'il empoigna Gervaise dans ses grosses mains noires, il fut pris d'une tendresse, il souleva doucement cette femme qui avait eu un si long béguin pour lui. Puis, en l'allongeant au fond de la bière avec un soin paternel, il bégaya, entre deux hoquets : — Tu sais... écoute bien... c'est moi, Bibi-la-Gaieté, dit le consolateur des dames... Va, t'es heureuse. Fais dodo, ma belle ! (*L'Assommoir* : 796).

Quant aux bâillements, on trouve ceux provoqués par la fatigue ou la paresse, et aussi par l'ennui d'une longue attente. Mais, curieusement, les cas les plus fréquents sont des personnifications des immeubles qui, en adoptant des caractéristiques humaines, contribuent puissamment à intensifier le sentiment d'une paralysie générale de leurs habitants : « les logements bâillaient par leurs croisées ouvertes » (*L'Assommoir* : 710), tout en soulignant leur malheur et leur misère :

La maison paraissait d'autant plus colossale qu'elle s'élevait entre deux petites constructions basses, chétives, collées contre elle ; et, carrée, pareille à un bloc de mortier gâché grossièrement, se pourrissant et s'émiettant sous la pluie, elle profilait sur le ciel clair, au-dessus des toits voisins, son énorme cube brut, ses flancs non crépis, couleur de boue, d'une nudité interminable de murs de prison, où des rangées de pierres d'attente semblaient des mâchoires caduques, bâillant dans le vide (*L'Assommoir* : 414).

Enfin, il faut souligner un trait distinctif de la caractérisation que Zola introduit dans le but d'accentuer l'évolution de l'alcoolisme de Coupeau. Il lui assigne

l'action de ronfler quand il dort. Et il insiste sur ce trait toujours en relation avec son état d'ivresse.

Traité avec une certaine comicité pendant les premières ivresses, Coupeau avance jusqu'à ressembler plutôt à une bête violente, et Gervaise se rend compte qu'à partir de ce moment-là Coupeau ne redeviendra pas comme avant :

Coupeau traversait justement la rue. Il faillit enfoncer un carreau d'un coup d'épaule, en manquant la porte. Il avait une ivresse blanche, les dents serrées, le nez pincé. Et Gervaise reconnut tout de suite le vitriol de l'Assommoir, dans le sang empoisonné qui lui blémissait la peau. Elle voulut rire, le coucher, comme elle faisait les jours où il avait le vin bon enfant. Mais il la bouscula, sans desserrer les lèvres ; et, en passant, en gagnant de lui-même son lit, il leva le poing sur elle. Il ressemblait à l'autre, au souillard qui ronflait là-haut, las d'avoir tapé. Alors, elle resta toute froide, elle pensait aux hommes, à son mari, à Goujet, à Lantier, le cœur coupé, désespérant d'être jamais heureuse (*L'Assommoir* : 557).

Depuis cette scène-ci, les rappels de ronflements de Coupeau se font plus fréquents :

Même, elle avait fini, lorsque le zingueur simplement ronflait trop fort, par le lâcher au beau milieu du sommeil, et allait continuer son dodo tranquille sur l'oreiller du voisin [...] Et elle pleurait toute seule, très fort dans le silence, sans que le zingueur cessât de ronfler ; il n'entendait rien, elle l'avait appelé et secoué, puis elle s'était décidée à le laisser tranquille, en réfléchissant que ce serait un nouvel embarras, s'il se réveillait (*L'Assommoir* : 636 et 654).

Coupeau ronflait toujours, deux notes, l'une grave, qui descendait, l'autre sèche, qui remontait ; on aurait dit de la musique d'église, accompagnant les cérémonies du vendredi saint [...] Dès que le zingueur eut mangé sa soupe, il ronfla. Le lendemain, il s'éveilla très bon enfant [...] Il était effrayant, cet animal, à rire continuellement tout seul, comme si sa profession l'égayait. Même, quand il avait fini son sabbat et qu'il tombait sur le dos, il ronflait d'une façon extraordinaire, qui coupait la respiration à la blanchisseuse (*L'Assommoir* : 655, 679 et 687).

À travers les ronflements, Zola met en relief le progrès de l'alcoolisme de Coupeau et ses conséquences.

4. Alternants

Les alternants constituent une catégorie paralinguistique qui recueille tous les bruits qui agissent de manière indépendante, ainsi que les silences et les pauses, aussi importants dans un texte littéraire que les mots. Nous nous sommes basés sur l'étude de Marie Petrovska (1972) qui analyse toute sorte de bruits comme entités indépendantes, mais qui omet consciemment l'usage de voix humaine.

Il est intéressant d'examiner le recours aux sifflements, par exemple, qui sont assez fréquents et sont associés avec l'action de boire ou de manger —qui a, comme on a pu voir, une signification clé dans le roman. Pendant la noce de Gervaise, les invités mangeaient « très vite, avec des sifflements de lèvres dans les cuillers » (*L'Assommoir* : 451), ce qui indique le manque de règles de courtoisie de toutes les personnes présentes.

On retrouve des bruits onomatopéiques comme ceux d'une marmite où barbote du ragoût qui « soufflait des jets de vapeur comme une chaudière, les flancs secoués par des glouglous graves et profonds » (*L'Assommoir* : 561), ou les bruits produits par les robes des femmes : « Quand un homme traversait la cour, des rires flûtés montaient, les froufrous de leurs jupes amidonnées passaient comme un coup de vent » (*L'Assommoir* : 711). Et Coupeau, pour blaguer sur le plat de lapin que lui et ses invités mangent pendant la noce, imite le chat :

—Dites donc, garçon, c'est du lapin de gouttière, ça... Il miaule encore. En effet, un léger miaulement, parfaitement imité, semblait sortir du plat. C'était Coupeau, qui faisait ça avec la gorge, sans remuer les lèvres ; un talent de société d'un succès certain, si bien qu'il ne mangeait jamais dehors sans commander une gibelotte. Ensuite, il ronronna. Les dames se tamponnaient la figure avec leurs serviettes, parce qu'elles riaient trop (*L'Assommoir* : 453).

On trouve aussi des interjections, qui agissent de manière autonome et qui sont insérées dans le texte littéraire afin d'exprimer, « d'une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel, pour décrire un bruit, un cri » (CNRTL, 2012 : s.v. *interjection*). Étienne Brunet dans son étude du vocabulaire zolien s'exprime ainsi sur l'usage des interjections :

L'interjection fleurit dans la littérature du XIX^e siècle et Zola surrenchérit encore sur cette mode littéraire qui naît des soupirs romantiques et finit en jurons réalistes. Les interjections que Zola sème dans ses dialogues n'ont pas d'originalité particulière, il s'agit des plus fréquentes dans l'usage littéraire : *ha* 2563 occurrences, *ho* (1700) et *hé* (1136). On trouve encore, mais plus rarement, *pan* (113), *bah* (99), *parbleu* (89), *pardi* (62), *chut* (52), *bravo* (51). Les excédents, par rapport à l'époque, ne sont pas significatifs que pour *ha* (+10), *ho* (+14),

pardi (+10) et *pan* (+4). [...] Les interjections, longtemps tenues à l'écart, n'envahissent le roman zolien qu'à partir de *L'Assommoir* (1985 : 199–201).

En effet, les interjections ne deviennent importantes qu'avec *L'Assommoir*. On a comptabilisé leur apparition et on est arrivé à la conclusion que le roman contient un montant similaire à celui indiqué par Brunet. Mais ces expressions reflètent simplement les manières habituelles de parler, et nous ne pouvons pas dire qu'elles acquièrent dans ce roman une valeur spéciale, au-delà de ce qu'un récit quelconque qui veut atteindre un minimum de mimésis possède. Voici quelques exemples : *pardi* (9 fois) : « Qu'est-ce que nous ferions ensemble ? —Pardi ! murmura Coupeau en clignant les yeux, ce que font les autres ! » (*L'Assommoir* : 405) ; *parbleu* (7 fois) : « — Où j'avais affaire, parbleu ! dit-il avec un haussement d'épaules. J'étais à huit heures à la Glacière, chez cet ami qui doit monter une fabrique de chapeaux. Je me suis attardé » (*L'Assommoir* : 380-381) ; *bravo* (4 fois) : « Mais on se tut brusquement, en apercevant Gervaise qu'on ne regardait plus et qui s'essayait toute seule au fond de la loge, tremblant des pieds et des mains, faisant Coupeau. Bravo ! c'était ça, on n'en demandait pas davantage » (*L'Assommoir* : 790) ; *bah* (2 fois) : « Boche haussa les épaules, en disant assez haut pour être entendu de tout le monde : —Bah ! c'est un souillard de moins ! » (*L'Assommoir* : 795).

Soulignons cependant quelques interjections qui ont un caractère particulier, en conférer quelque grâce spéciale à certaines scènes. C'est le cas des *chuts* qui apparaissent pour faire taire quelqu'un :

Alors, madame Lorilleux pleura, et Lantier dut l'empêcher de partir. La querelle devenait si bruyante, que madame Lerat, poussant des *chut* ! énergiques, crut devoir aller doucement dans le cabinet, et jeta sur la morte un regard fâché et inquiet, comme si elle craignait de la trouver éveillée, écoutant ce qu'on discutait à côté d'elle (*L'Assommoir* : 659).

Et les *pans* indiquant les bruits de battre, qui dans *L'Assommoir* forment partie d'une chanson de bergeronnette que Gervaise entonne en battant Virginie :

—Pan ! pan ! Margot au lavoir... Pan ! pan ! à coups de battoir... Pan ! pan ! va laver son cœur... Pan ! pan ! tout noir de douleur... Et elle reprenait : —Ça c'est pour toi, ça c'est pour ta sœur, ça c'est pour Lantier... Quand tu les verras, tu leur donneras ça... Attention ! je recommence. Ça c'est pour Lantier, ça c'est pour ta sœur, ça c'est pour toi... Pan ! pan ! Margot au lavoir... Pan ! pan ! à coups de battoir... (*L'Assommoir* : 400-401).

Et, enfin, les *hops*, comme, d'une part, les bruits des sauts quand Bijard torture sa fille Lalie :

—Hop ! hop ! gueulait-il, c'est la course des bourriques !... Hein ? très chouette, le matin, en hiver ; je fais dodo, je ne m'enrhume pas, j'attrape les veaux de loin, sans écorcher mes engelures... Dans ce coin-là, touchée, margot ! Et dans cet autre coin, touchée aussi ! Et dans cet autre, touchée encore ! Ah ! si tu te fourres sous le lit, je cogne avec le manche... Hop ! hop ! à dada ! à dada ! (*L'Assommoir* : 693).

Et, d'autre part, les *houps* comme bruits obscènes de connotation sexuelle, proférés par Nana : « Elle traita une ouvrière de sabot, l'obligea à recommencer une marguerite. Puis, elle s'en alla de l'air raide dont elle était venue. —Houp ! houp ! répéta Nana, au milieu d'un grognement général » (*L'Assommoir* : 716-717).

Nous devons encore envisager l'utilisation de la ponctuation. Brunet assure que dans l'usage de la ponctuation Zola se rapproche des écrivains du XX^e siècle qui tendaient à sa simplification, mais soulignant l'exception de l'exclamation comme signe spécialement préféré dans la saga :

On y constate la parenté de Rousseau et de Chateaubriand et le goût commun —partagé par leur époque— pour les signes moyennes : point et virgule et deux points. On voit aussi que chez Proust et Giraudoux romancier la ponctuation tends à se simplifier et à se réduire à deux signes : le point et la virgule, Giraudoux préférant le point et Proust la virgule. Quant à Zola, le dosage (point 30,5%, exclamation 4,1%, interrogation 1,8%, virgule 58,7%, point et virgule 3,2%, deux points 1,7%) semble s'écarter moins violemment de celui qu'on observe dans l'ensemble du corpus. Mais si l'on applique la mesure probabiliste en prenant en compte l'étendue du texte, les écarts sont largement significatifs, surtout en ce qui concerne l'excédent de la virgule. Zola participe donc à la simplification observée au XX^e siècle. Lui aussi s'éloigne des signes minoritaires (: ; ?) à l'exception du point d'exclamation dont il fait grand usage (Brunet, 1985 : 105).

Compte tenu de l'ensemble des ressources paralinguistique dans *L'Assommoir*, on constate que la manière de parler à haut volume et les cris sont ceux qui prédominent. Aussi les insultes et en général la violence linguistique, si présente dans le roman, expliquent l'abus du signe d'exclamation. On peut dire, donc, que cette prédilection est en ligne avec la nature du milieu ouvrier dont Zola veut faire la description la plus exacte.

Il ne reste qu'à examiner le recours aux silences, ceux de l'ambiance et les silences communicatifs. Les premiers se produisent quand il n'y a personne pour parler ; c'est surtout le moment où les machines adoptent un rôle grandissant. On peut alors écouter le fourneau de la machine à vapeur au lavoir :

Le silence devenait tel, qu'on entendait régulièrement, tout au bout, le grincement de la pelle du chauffeur, prenant du charbon de terre et le jetant dans le fourneau de la machine (*L'Assommoir* : 391).

Les hangars du loueur de voitures, l'établissement voisin où l'on fabriquait de l'eau de Seltz, le lavoir, en face, élargissaient un vaste espace libre, silencieux, dans lequel les voix étouffées des laveuses et l'haleine régulière de la machine à vapeur semblaient grandir encore le recueillement (*L'Assommoir* : 466).

Ou les fers dans la blanchisserie : « Depuis un instant, sous cette lourdeur de fournaise, un gros silence régnait, au milieu duquel les fers seuls tapaient sourdement, étouffés par l'épaisse couverture garnie de calicot » (*L'Assommoir* : 503) ; et : « Alors, un silence régna. On n'entendit plus, pendant un instant, que les coups sourds, étouffés sur la couverture » (*L'Assommoir* : 510).

Au moyen de la modulation des silences Zola établit d'une manière brillante le contraste entre le jour et la nuit. Pendant le jour, tant les maisons comme les rues sont inondées des bruits divers : des machines, des voitures, des gens qui parlent, des enfants qui crient. Mais pendant la nuit le silence règne dans l'ambiance des maisons : « Derrière les portes fermées, on entendait le gros silence, le sommeil écrasé des ouvriers couchés au sortir de table » (*L'Assommoir* : 431) ; aussi dans la blanchisserie de Gervaise : « Autour de la boutique, les maisons voisines s'endormaient, le grand silence du sommeil tombait lentement » (*L'Assommoir* : 517). C'est le moment de la journée où les bruits cessent et au moyen de la métonymie on peut apercevoir la misère des ouvriers : « Le long du corridor, il y avait un silence de crevaisson, et les murs sonnaient creux, comme des ventres vides » (*L'Assommoir* : 686).

Ces cas, d'une valeur très expressive, se réfèrent au silence à l'intérieur des immeubles, mais les descriptions du silence extérieur sont encore plus impressionnantes, parce que la grande capitale ne dort jamais. Il y a des moments, quand le silence reprend dans les rues de Paris, dont la description est vraiment étonnante : « Le ciel restait d'une vilaine couleur de plomb, et la neige, amassée là-haut, coiffait le quartier d'une calotte de glace. Rien ne tombait, mais il y avait un gros silence en l'air, qui apprêtait pour Paris un déguisement complet, une jolie robe de bal, blanche et neuve » (*L'Assommoir* : 760). Cette manière de décrire le silence apporte au texte une valeur plutôt impressionniste, dont les romans zoliens sont aussi pleins⁴. Vers la fin du roman le silence de la nuit acquiert une dimension vraiment symbolique et devient l'annonceur de la mort qui s'approche de la protagoniste : « Le quartier avait disparu, le boulevard paraissait mort, comme si la rafale venait de jeter le silence de

⁴ On peut accepter une certaine ressemblance avec les peintres impressionnistes quant aux motifs décrits.

son drap blanc sur les hoquets des derniers ivrognes » (*L'Assommoir* : 774). Quand Gervaise fait sa promenade finale, la porte de l'hôpital de Lariboisière lui suggère l'horreur de la mort, et c'est encore du silence qu'il s'agit : « une porte, dans la muraille, terrifiait le quartier, la porte des morts, dont le chêne solide, sans une fissure, avait la sévérité et le silence d'une pierre tombale » (*L'Assommoir* : 768). Mais il n'y a pas de silence plus grand que celui de la mort. Quand maman Coupeau meurt, dans la maison règne le silence absolu : « La porte du cabinet restait grande ouverte ; et, de cette ouverture béante, sortait le gros silence de la mort » (*L'Assommoir* : 657). Et vers la fin du roman, quand le père Bazouge enlève le corps raide de Gervaise, il lui dit : « fais dodo, ma belle » (*L'Assommoir* : 796). La mort, dans le roman, c'est le dodo éternel, et avec chaque sommeil les habitants de la grande maison de la Goutte-d'Or s'en approchent.

D'après Petrovska (1972 : 290), les silences annoncent une sorte de tragédie qui se prépare. Le silence lourd est souvent, ainsi, « symbole de menace, de désespoir ou tout au moins présage d'un changement, d'une décision dramatique ». Petrovska souligne la présence du silence dans les scènes clé dans *L'Assommoir* : quand Lantier abandonne Gervaise, dans le lavoir avant la bagarre avec Virginie ou quand Gervaise décide d'épouser Coupeau.

L'autre modalité du silence, nous l'avons dit, c'est le silence communicatif. Celui qui est produit lorsqu'une personne ne dit rien ou qu'elle n'a pas rien à dire. Mais il faut ajouter aussi les situations où les personnes se taisent à cause d'une forte émotion, quand il n'y a pas la possibilité de parler ou quand les autres les font taire. Dans *L'Assommoir* on peut trouver beaucoup d'expressions pour exprimer le même. Les plus fréquentes sont les phrases construites avec le verbe *taire* ou avec le mot *silence* dans le sens de produire une pause dans la communication.

Taire ou *faire taire* peuvent être employés pour divers motifs. En fait, on le peut trouver dans différents temps verbaux, selon sa signification. Dans le passé simple, il exprime souvent une action brève, c'est-à-dire, les personnages se taisent subitement. Quand Gervaise venait voir Coupeau dans son travail, « [e]lle se tut, cachant Nana dans sa jupe, craignant un cri de la petite. Malgré elle, toute pâle, elle regardait » (*L'Assommoir* : 481). De même quand Lalie écoutait son père montant les escaliers : « Et elle se tut, tremblante, écoutant un pas lourd qui montait l'escalier. Brutalement, le père Bijard poussa la porte. Il avait son coup de bouteille comme à l'ordinaire, les yeux flambant de la folie furieuse du vitriol » (*L'Assommoir* : 757). Cette manière de se taire promptement est dû à l'effroi ou à la surprise.

Le verbe à l'imparfait exprime une durée plus longue. Par exemple, quand le jour de la noce, alors que tout le monde reste silencieux pendant qu'ils mangent : « — Ne parlons pas tous à la fois, dit Boche, comme chacun se taisait, le nez sur son assiette » (*L'Assommoir* : 452). Les invités préfèrent naturellement manger que converser, en profitant de la générosité de Gervaise, et Zola ne manque pas l'occasion

d'illustrer de cette façon l'inconfortable moment. Et quand Gervaise et Goujet se retrouvent seuls après l'épisode amoureux avec Lantier dont Goujet était témoin, il reste silencieux à cause de sa timidité et car il ne sait pas comment commencer à parler : « Elle a hurlé toute la nuit avant de passer. Le forgeron se taisait, arrachait des herbes dans ses poings crispés » (*L'Assommoir* : 614-615).

Dans le cas de *faire taire*, le verbe apparaît à l'impératif et il est employé par une personne qui interdit de parler à une autre parce qu'elle dit des choses peu opportunes à ce moment-là. Il exprime donc une irritation momentanée plus ou moins naturelle. Quand Gervaise donne naissance à Nana, elle s'inquiète de savoir si les pommes de terre sont bien faites : « Elle ne se rappelait plus si elle les avait salées. — Taisez-vous donc ! cria la sage-femme. — Ah ! quand vous l'empêcherez de se miner, par exemple ! dit Coupeau la bouche pleine » (*L'Assommoir* : 468). La sage-femme la fait taire, parce que ce n'est pas important dans son état. Un autre cas vient quand maman Coupeau meurt et le père Bazouge dit des bêtises à Gervaise : « — Taisez-vous, père Bazouge ! dit sévèrement Lorilleux, accouru au bruit des voix. Ce ne sont pas des plaisanteries convenables » (*L'Assommoir* : 665). Et quand Gervaise et Coupeau viennent chercher Nana au *Salon de la Folie* où elle danse, Coupeau lui crie et Gervaise le fait taire : « Gervaise, les dents serrées, le poussa, en disant : — Tais-toi !... Il n'y a pas besoin de tant d'explications » (*L'Assommoir* : 741).

Les cas ne manquent pas où la personne supplie l'autre de se taire, soit par la vergogne : « Comme elle élevait la voix, en souhaitant d'être pincée dans la rue, à la seule fin d'emmener elle-même l'insolent au poste et de le livrer à Poisson, Gervaise, d'un geste, la supplia de se taire, parce que les ouvrières écoutaient » (*L'Assommoir* : 560), soit par la peur d'être écouté : « Comme le chapelier haussait la voix, elle le supplia de se taire. Et elle écouta, l'oreille tendue vers le cabinet où couchaient Nana et maman Coupeau. La petite et la vieille devaient dormir, on entendait une respiration forte » (*L'Assommoir* : 632), soit parce qu'elle veut dire quelque chose d'importance :

— Votre mère m'en veut, je le sais, reprit Gervaise à voix basse. Ne dites pas non... Nous vous devons tant d'argent ! Mais lui, se montra brutal, pour la faire taire. Il lui secoua la main, à la briser. Il ne voulait pas qu'elle parlât de l'argent. Puis, il hésita, il bégaya enfin : — Écoutez, il y a longtemps que je songe à vous proposer une chose... Vous n'êtes pas heureuse. Ma mère assure que la vie tourne mal pour vous... (*L'Assommoir* : 616).

Les silences négatifs peuvent se produire d'une autre manière pendant une conversation. Notamment, dans la scène qui ouvre le roman, le dialogue entre Lantier et Gervaise est plein de silences incommodes et elle donne la sensation d'être entrecoupée par eux : « Le silence régnait, ils n'avaient plus échangé une parole. Lui, semblait attendre. Elle, rongéant sa douleur, s'efforçant d'avoir un visage indifférent,

se hâtait. [...] Il lui laissa ramasser deux ou trois mouchoirs. Et, au bout d'un nouveau silence, il reprit : —Est-ce que tu as de l'argent ? » (*L'Assommoir* : 383). Et quand Gervaise vient voir Goujet dans l'atelier, la situation les fait se sentir mal à l'aise et des silences incommodes se produisent à cause de leur timidité : « Puis, comme tous deux ne se disaient plus rien, noyés de ténèbres, il parut se souvenir, il rompit le silence : —Vous permettez, madame Gervaise, j'ai quelque chose à terminer. Restez là, n'est-ce pas ? vous ne gênez personne » (*L'Assommoir* : 529).

Nous trouvons plusieurs fois dans le texte le syntagme *il y eut un silence*, toujours pour caractériser une circonstance où les silences se produisent soudainement à cause d'un fait extérieur et inattendu qui empêche les personnages de continuer à parler : « Il y eut un silence. Un garçon venait de poser sur la table une gibelotte de lapin, dans un vaste plat, creux comme un saladier » (*L'Assommoir* : 453). Notamment, ce silence-là est provoqué par la mise-en-scène du repas qui devient plus important que la conversation. En fait, les invités ne sont pas là pour souhaiter du bonheur aux Coupeau, mais pour manger et boire gratuitement : « Il y eut un silence, la société buvait, les dames levaient le coude, d'un trait, jusqu'à la dernière goutte » (*L'Assommoir* : 568).

L'expression *sans une parole* est aussi fréquente dans le roman, et suggère la mécanisation de l'ouvrier qui agit plutôt comme un robot, ou dans un état d'obnubilation, de vidange ou d'épuisement psychologique : « Par moments, un ouvrier s'arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière » (*L'Assommoir* : 378). Le syntagme similaire *sans un mot* exprime l'intérêt avec lequel Gervaise écoute ce qui est en train d'être dit : « Gervaise écoutait toute cette histoire, sans un mot, la face pâle, avec un pli nerveux aux coins des lèvres qui ressemblait à un petit sourire » (*L'Assommoir* : 549). Aussi, l'expression *sans échanger un mot* est dotée de la même signification :

Puis, dehors, ils n'échangèrent pas un mot. Il ne trouva rien ; il dit seulement qu'elle aurait pu emmener Étienne, s'il n'y avait pas eu encore une demi-heure de travail. Elle s'en allait enfin, quand il la rappela, cherchant à la garder quelques minutes de plus. —Venez donc, vous n'avez pas tout vu... Non, vrai, c'est très curieux (*L'Assommoir* : 535).

Pareillement, les expressions *ne rien dire* : « Et Gervaise, réfugiée auprès de maman Coupeau, devant une des fenêtres, ne disait rien, honteuse, sentant que toutes ces récriminations retombaient sur elle » (*L'Assommoir* : 459), *ne pas parler* : « Gervaise, énorme, tassée sur les coudes, mangeait de gros morceaux de blanc, ne parlant pas, de peur de perdre une bouchée ; et elle était seulement un peu honteuse devant Goujet, ennuyée de se montrer ainsi, gloutonne comme une chatte »

(*L'Assommoir* : 578), et *ne rien répondre* : « —Ça ne me va pas... Je reste où j'ai affaire, entends-tu ! Elle ne répondit rien. Elle était toute tremblante » (*L'Assommoir* : 571) soulignent l'absence de communication entre deux ou plusieurs personnes.

Ces expressions ne manquent pas d'une certaine note lyrique, mais on trouve aussi la périphrase *ne pas ouvrir le bec*, qui appartient au registre familier que Zola utilise en abondance : « —Je t'amène la séquelle ! cria Coupeau. Tant pis ! ils ont voulu te voir... N'ouvre pas le bec, ça t'est défendu » (*L'Assommoir* : 469).

Enfin, *manquer la voix* et *rester muet(te)* expriment la même chose :

—Ah ! garce !... ah ! garce !... ah ! garce !... grognait-il d'une voix étouffée, accompagnant de ce mot chaque coup, s'affolant à le répéter, frappant plus fort à mesure qu'il s'étranglait davantage. Puis, la voix lui manqua, il continua de taper sourdement, follement, raidi dans sa cotte et son bourgeron déguenillés, la face bleuie sous sa barbe sale, avec son front chauve taché de grandes plaques rouges (*L'Assommoir* : 556).

Dans ce cas-ci, la voix est substituée par les coups et les tapes, que Zola laisse parler eux-mêmes pour souligner la brutalité des actions de Bijard battant sa femme. Ici l'action est plus importante que ce qu'on peut exprimer verbalement. *Rester muette* est d'ailleurs une expression récurrente spécialement réservée à la seule caractérisation d'un personnage, concrètement Gervaise. Elle reste muette quand Coupeau tombe du toit : « Gervaise, muette, la gorge étranglée par l'angoisse, avait serré les mains, les élevait d'un geste machinal de supplication. Mais elle respira bruyamment, Coupeau venait de remonter sur le toit, sans se presser, en prenant le temps de cracher une dernière fois dans la rue » (*L'Assommoir* : 481) ; dans la scène où Virginie lui parle de Lantier : « Un jour, elle dit l'avoir rencontré ; et, comme la blanchisseuse restait muette, elle n'ajouta rien, puis le lendemain seulement laissa entendre qu'il lui avait longuement parlé d'elle, avec beaucoup de tendresse » (*L'Assommoir* : 552) ; et lorsqu'elle voit la vieille malle de Lantier et se souvient du jour où ils sont venus de Plasans : « Cependant, Boche donnait un coup de main à Lantier. La blanchisseuse les suivit, muette, un peu étourdie » (*L'Assommoir* : 604). Sachant qu'il s'agit de fortes émotions de la protagoniste qui l'empêchent de parler, il est naturel que Zola ait épargné cette utilisation dans d'autres occasions, afin de ne pas dépenser sa force émotionnelle.

En résumé, il faut dire que la fonction narrative du paralangage dans *L'Assommoir* de Zola est celle de souligner le monde brutal et les conditions dures des ouvriers sous le Second Empire. Selon Jacquet (1995 : 29), « [t]outes ces notations qui étoient le texte, nébuleuse plus ou moins denses, demeurent fortement inscrites dans la mémoire du lecteur par la violence, par la force, presque l'excès ». Le comportement verbal des ouvriers, plein de grossièretés et de langage vulgaire, accompagné par des cris, l'action de cracher ou leur manière de parler bégayant devient, dans le

monde zolien, une sorte de distinctif, d'emblème anthropologique ou social, celui de la classe basse. Jacquet (1995 : 75) aussi affirme que « [c]hez Zola, les bruits sont des formes de destruction, ils ont toujours des effets dévastateurs. Jamais rien positif ne saurait être associé à un bruit. Les bruits abîment les hommes et les bruits abîment les pages ».

En plus, les personnages masculins se montrent supérieurs aux femmes, alors il s'agit d'un monde géré par les hommes qui imposent leur position privilégiée moyennant la force.⁵ Cette force est supérieure à celle des femmes qui deviennent victimes des toute sorte de brutalités des hommes ivres changés en bêtes enragées sous les effets dévastateurs de l'alcool. Leur animalité se montre aussi dans l'impossibilité de gérer leurs émotions, que soit dans le cas des hommes ou des femmes.

Le petit monde du quartier Goutte d'Or est plein de ragots et de conspirations et avec cela Zola veut nous montrer qu'il n'y a pas lieu pour l'homme moral ; les personnages sont mesquins, même caricaturales par leur méchanceté et vices. Depuis son arrivée à la capitale, Gervaise, jeune et gaie, fait l'effort d'être une femme vertueuse malgré sa vie dure, après l'abandon de Lantier, quand elle reste toute seule et sans argent dans la grande capitale. Les effets de la grande ville qui se laissent sentir sur les personnages sont nuisibles. D'après Butler, Paris devient une évocation mythique « conçu comme un monstre ayant le goût inassouvi de la chair humaine » (Butler, 1983 : 63). Dans le roman, en effet, la capitale acquiert les traits d'une prodigieuse hydre qui dévore les ouvriers, même notre protagoniste. Cette force destructrice du milieu est bien reflété dans l'évolution du personnage pas seulement physiquement, mais aussi linguistique et paralinguistiquement. Le timbre de sa voix devient gras avec l'annonce de son malheur. Dans ce sens, le paralangage accompagne la structure pyramidale du roman de l'ascension du bonheur à la chute de l'héroïne. Même la qualité de voix d'autres protagonistes clés dans le roman est spécifiée, dans ce que Philippe Hamon (1983 [2011]) appelle « l'étiquette du personnage », constituant un ensemble avec le nom et le prénom des personnages et leur portrait physique et psychologique.

Dans cette étude paralinguistique on a pu voir aussi comment les bruits distinctifs des personnages sont associés aux machines et les sons caractéristiques des animaux aux personnages. Cette confusion est intentionnée ; Zola veut souligner la personnification des machines (elles deviennent une autre sorte des personnages)⁶ et l'animalisation de l'homme (les personnages deviennent et adoptent le comportement des bêtes), traits très communs dans le mouvement naturaliste.

⁵ Selon Borie (1971 : 47), « La violence virile du héros, elle est aussi le monstre menaçant ».

⁶ L'introduction de machines au cours de la Révolution Industrielle remplace le travail manuel du travailleur, qui les perçoit comme un ennemi mortel.

Les bruits et les silences présents dans le roman agissent aussi comme des marqueurs du temps de travail, dont Zola était fier. Pour lui, le temps, c'était l'argent, à la manière de Franklin. Les bruits donc marquent le rythme du travail dans la capitale et les silences ambiants représentent le temps du repos des ouvriers. En plus, quand il décrit un silence absolu dans la capitale française, celui gagne un effet esthétique important, parce que la grande capitale ne dort jamais.

Il est impossible d'exagérer l'effet sonore que le paralangage apporte au roman. Le lecteur a de la chance d'écouter les personnages qui deviennent réels, comme ceux de Balzac sur lesquels il a toujours parlé comme de ses vrais amis de chair et d'os et non de personnages fictifs. Ce recours narratif nous apporte un degré du réalisme important qui suspend totalement notre incrédulité, comme une fois le décrit Samuel Taylor Coleridge. C'est pour ça que le microcosme zolien dans *L'Assommoir* a la capacité de nous secouer face au destin impitoyable de chacun de ses personnages. De même, ce degré du réalisme au temps de sa publication a suscité des critiques importants par Ulbach (la littérature putride) ou Barbey d'Aurevilly, entre beaucoup d'autres. Ses critiques portent principalement sur l'immoralité et l'obscénité de certaines scènes précédentes dans les romans de la saga *Les Rougon-Macquart* du point de vue de la tradition chrétienne : « l'œuvre analysée est condamnée parce qu'elle contredit [...] une vérité à laquelle on tient et que l'on proclame avec force » (Pagès, 1993 : 45). D'autre côté, il faut surligner ici ce que dit Jacquet (1995 : 33) à propos des bruits zoliens : « [ils] ne cherchent pas à produire une orchestration sonore d'une réalité qu'ils voudraient décalquer », mais, « [ils] doivent être avant tout reconnus comme des bruits sociaux, moraux. Ils ne menacent pas tant les oreilles des personnages que la conscience du lecteur, certaines de ses sécurités ». Elle parle de certain « poids idéologique » des bruits qui pèsent par leur force et qui peuvent donner une sensation d'une réalité fautive ayant un but plutôt de secouer la conscience du lecteur. De la même manière, on peut ajouter que le degré de mimésis dans *L'Assommoir* est des fois défié quant aux portraits des personnages, comme l'affirme Hamon (2011 [1983] : 169) : « [c]ela si on considère le portrait isolément, en lui-même et par lui-même et pour lui-même, ou dans une simple fonctionnalité référentielle (mimétique) ; [...] alors le portrait zolien est très peu réaliste ». C'est donné à la caractéristique principale du système de personnages zoliens qui agissent toujours en relation les uns avec les autres par opposition, confrontation ou corrélation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUERBACH, Erich (1950) : *Mimesis : La realidad en la literatura*. Mexique, Fondo de cultura económica.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1999) : *De Balzac à Zola. Critiques et polémiques*. Paris, Les Belles Lettres.
- BONNAFOUS, Simone (1981) : "Recherche sur le lexique de *L'Assommoir*". *Les Cahiers Naturalistes*, 55, 52–62.
- BORIE, Jean (1971) : *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. Paris, Éditions du Seuil.
- BRUNET, Étienne (1985) : *Le vocabulaire de Zola*. Paris–Genève, Champion - Slatkine.
- BUTLER, Ronnie (1983) : « Structures des récurrences dans *L'Assommoir* ». *Les Cahiers Naturalistes*, 57, 60–73.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (2012) : *Ortolang. Outils et ressources pour un traitement optimisé de la langue*. Nancy, ATILF / CNRS. Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition>.
- HAMON, Philippe (2011) : *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris, Droz [1^e éd. 1983].
- JAQUET, Marie-Thérèse (1995) : *Le bruit du roman : Le Père Goriot, Madame Bovary, Germinal*. Paris, Nizet.
- PAGÈS, Alain (1993) : *Émile Zola : bilan critique*. Paris, Nathan.
- PETROVSKA, Marie (1972) : « Les sons et le silence dans les romans de Zola (*L'Assommoir, Germinal, La Bête Humaine*) ». *Romance Notes*, 14 (2), 289-298.
- POYATOS, Fernando (1994a) : *La comunicación no verbal I : Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid, Istmo.
- POYATOS, Fernando (1994b) : *La comunicación no verbal II : Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid, Istmo.
- POYATOS, Fernando (1994c) : *La comunicación no verbal, III : Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid, Istmo.
- TRAGER, George L. (1958) : « Paralanguage : A first approximation ». *Studies in Linguistics*, 13, 1–12.
- ULBACH, Louis (1868) : « Littérature putride ». *Le Figaro*, 23 janvier.
- ZOLA, Émile (1880) : *Le roman expérimental*. Paris, G. Charpentier et Cie Éditeurs.
- ZOLA, Émile (1877) : *L'Assommoir*, dans *Les Rougon-Macquart*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, t. II.

Manqué pour le style: el problemático estilo de Balzac y la traducción al español de dos estilemas

Pablo Zambrano Carballo

Universidad de Huelva

zambrano@uhu.es

Résumé

En el artículo se analiza, por un lado, la polémica histórica acerca de la consideración crítica del estilo de Balzac, denostado y reivindicado a lo largo del tiempo. Se ofrece un panorama tanto de las principales opiniones que han cimentado su cuestionada reputación estilística como de las que han intentado dismantelar dicha imagen y se subraya la hipérbole como macrofigura que explica las principales opciones estilísticas del novelista. Por otro, se reflexiona acerca de cómo tal polémica puede afectar a la traducción al español del estilo balzaquiano mediante ejemplos de la adjetivación y de los neologismos en las tres novelas del llamado “ciclo Vautrin”, compuesto por *Le père Goriot*, *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes*, altamente representativas del conjunto de *La Comédie humaine*. Se aspira así a incorporar al extenso campo de los estudios balzaquianos una perspectiva traductológica poco desarrollada y que se considera necesaria para conseguir traducciones cada vez más ajustadas a las intenciones estilísticas originales.

Palabras clave: *La Comédie humaine*. Ciclo Vautrin. Estilística. Hipérbole. Adjetivos. Neologismos.

Abstract

The paper firstly surveys the historical controversy over Balzac’s style, praised and rejected by critics throughout time, while underlining hyperbole as a relevant figure behind some of Balzac’s stylistic choices. In a second section, the article deals with the impact of such controversy on the Spanish translation of Balzac’s style with examples of adjectives and neologisms taken from the so called “Vautrin cycle”, consisting of *Le père Goriot*, *Illusions perdues* and *Splendeurs et misères des courtisanes*, highly representative novels of the whole of *La Comédie humaine*. The paper ultimately aims at considering translatology as a necessary perspective, though still undeveloped in Balzac’s studies, for the production of more accurate translations of Balzac’s original stylistic intentions.

Key words: *La Comédie humaine*. Vautrin cycle. Stylistics. Hyperbole. Adjectives. Neologisms.

Résumé

L'article présente, d'une part, un panorama sur la controverse critique autour du style de Balzac, constamment condamné et loué au fil du temps, et souligne l'hyperbole comme une macrofigure qui justifie quelques-uns des principaux choix stylistiques balzaciens. D'autre part, on analyse l'incidence de cette polémique sur la traduction en espagnol du style balzacien, à l'aide d'une sélection d'adjectifs et de néologismes tirés des œuvres *Le père Goriot*, *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, les trois romans composant le « cycle Vautrin », très représentatif de l'ensemble de *La Comédie humaine*. On aspire ainsi à intégrer au vaste champ des études balzaciennes une perspective traductologique peu développée mais nécessaire pour la réalisation de traductions tenant véritablement compte des intentions stylistiques originales.

Mots clé : *La Comédie humaine*. Cycle Vautrin. Stylistique. Hyperbole. Adjectifs. Néologismes.

0. Introducción

Las proporciones desmesuradas de *La Comédie humaine* y el ritmo frenético con el que Balzac trabajó entre 1829 y 1848 han servido tradicionalmente de excusa para justificar su supuesta desidia en cuestiones estilísticas y para apuntalar la extraña idea de que fue un gran novelista, pero no tanto un gran “escritor”. Y, en efecto, entre las más de quince mil páginas de la ingente obra (en la edición clásica de La Pléiade) no es difícil toparse con numerosas muestras de precipitación que, todo hay que decirlo, desbordan el plano meramente estilístico, algo, por otra parte, no ajeno a otros grandes ciclos narrativos.

No obstante lo anterior, los estudios críticos más atentos al estilo balzaquiano han ido contribuyendo poco a poco a perfilar una imagen del Balzac estilista opuesta en gran medida a la de la desidia y la precipitación para presentarnos en su lugar la de un escritor atento y hasta en ocasiones obsesivo con el uso de ciertas herramientas estilísticas que lo individualizan como escritor y que son, además, parte esencial del cemento que cohesionan una obra del tamaño y de la variedad de *La Comédie humaine*. Desde tal perspectiva, la cuestión del “estilo de Balzac” aparecería, contra la opinión más asentada durante mucho tiempo, como uno de los factores determinantes para el entendimiento y la apreciación de su influyente obra.

A riesgo de caer en la perogrullada, resulta obvio que conocer y comprender las claves del estilo balzaquiano se impone como tarea principal para su adecuada traducción. Sin embargo, en general, la historia de las traducciones españolas de *La Comédie humaine*, que comenzó en 1838, está dominada por ciertos textos (*Le père Goriot* y *Eugénie Grandet* de modo muy singular) que repetidamente se traducen a lo largo del tiempo (cf. Anoll y Lafarga, 2003) y en los que en ocasiones no parece detectarse ese conocimiento exhaustivo y consistente de las claves estilísticas fundamenta-

les. Las razones de fondo son entendibles y hasta justificables: por un lado, las proporciones de *La Comédie humaine* impiden en gran medida una justa apreciación del conjunto más allá de la individualidad de cada novela y, a lo sumo, de la relación entre algunas de ellas; y, por otro, el desdén con el que la crítica francesa ha abordado durante mucho tiempo la cuestión estilística en la obra de Balzac ha llevado a no prestar atención preferente a la traducción concienzuda de unos rasgos desdeñados ya en origen.

Mediante ejemplos de dos estilemas balzaquianos especialmente significativos (la adjetivación y el uso de neologismos) y de su traducción al español, las páginas que siguen ofrecen una reflexión que aspira a servir de ayuda para trasladar y apreciar con más agudeza en nuestra lengua el esfuerzo creativo a nivel estilístico realizado por el gran narrador francés. En el ingente e hiperdesarrollado campo de los estudios balzaquianos, la perspectiva traductológica, poco presente en términos absolutos, puede ser muy útil no sólo para reflexionar sobre los textos de llegada sino también para iluminar de modo novedoso ciertas facetas del texto de origen, estilísticas en el caso que nos ocupa.

Una primera sección del artículo se propone como objetivo situar la cuestión del “problemático” estilo de Balzac en el contexto de un panorama crítico amplio y complejo. Para ello se ha confeccionado una selección, representativa por su influencia, tanto de las innumerables críticas que han ido consolidando a lo largo de los años la imagen negativa del estilo balzaquiano como de los relevantes esfuerzos encaminados a reivindicarlo como uno de los factores que, de hecho, dotaría de consistencia a toda *La Comédie humaine* y que, además, estaría en perfecta consonancia con el contexto cultural e histórico en el que se gestó la obra de Balzac. La posición crítica de este artículo se sitúa a conciencia del lado de todas estas opiniones que valoran positivamente el estilo balzaquiano. Además de contextualizar la cuestión estilística, en esta primera sección se desarrolla la tesis de que la hipérbole, entendida como macrofigura estructural, ayuda a comprender y a apreciar de manera distinta el estilo del novelista francés.

La segunda parte del trabajo está dedicada al análisis de ciertos ejemplos de la adjetivación y de los neologismos, y de su traducción al español. La elección se basa en que ambos estilemas han ocupado de manera muy señalada y continua a lo largo del tiempo el centro de las críticas al estilo balzaquiano, tanto de las negativas como, en menor medida, de las positivas. Mediante el estudio traductológico comparado que se desarrolla en esta sección se pretende subrayar la importancia de respetar en los textos de llegada las peculiaridades que ciertos adjetivos y neologismos poseen en los textos de partida, unas peculiaridades que, como se comprueba también en la primera sección, han venido determinando en gran medida la apreciación crítica del estilo de Balzac.

El corpus de trabajo lo ha constituido el conocido como “ciclo Vautrin”, formado por *Le père Goriot* (1835), *Illusions perdues* (1837-1843) y *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847). Se trata de una trilogía especialmente representativa de la totalidad de *La Comédie humaine*, como reconoce el propio Balzac en la última novela del ciclo, donde define al siniestro Vautrin como “espèce de colonne vertébrale qui, par son horrible influence, relie pour ainsi dire *Le père Goriot* à *Illusions perdues*, et *Illusions perdues* à cette Étude” (50). No hay que olvidar asimismo que el autor consideraba *Illusions perdues* como la novela central de todo el conjunto.

Para los textos originales se ha utilizado la edición digital de *La Comédie humaine* preparada conjuntamente por el GIRB (Groupe international de recherches balzaciennes), el grupo ARTFL (American and French Research on the Treasury of the French Language) de la Universidad de Chicago y la Maison de Balzac. Todas las citas remiten a dicha edición y a su paginación, que se ofrece entre paréntesis. En cuanto a las traducciones españolas, se han manejado algunas de las de nueva planta aparecidas a partir del año 2000, otras anteriores y ciertas reediciones contemporáneas de versiones antiguas¹ con el objetivo de propiciar una comparación entre traducciones modernas y antiguas. Las traducciones se han seleccionado por factores como la difusión, la accesibilidad o la incidencia académica, así como por contener soluciones sugerentes o llamativas a algunos de los problemas traductológicos que se plantean en el estudio. En cualquier caso, se han descartado las ediciones en las que no se reconoce al traductor, una práctica que incomprensiblemente se sigue produciendo².

Finalmente, en una tercera parte, se exponen las conclusiones principales derivadas de la investigación y se apuntan perspectivas de estudio pendientes.

1. “Laissons japper les critiques”: el problemático estilo de Balzac

Ni el innegable estatuto canónico de *La Comédie humaine* ni la poderosa influencia ejercida en la novela francesa y europea posterior han sido óbices para la encendida discusión acerca del estilo de Balzac, una discusión de naturaleza casi ontológica a veces que ha ocupado a la crítica desde las primeras reseñas contemporáneas al autor. Y así ha continuado siendo, hasta el punto de que se puede aislar con facilidad en los estudios balzaquianos una parcela de considerable extensión dedicada exclusivamente a la labor metacrítica de catalogar, afirmar o rebatir lo que la crítica anterior ha sentenciado sobre el estilo de Balzac. No es exagerado sostener que, a tal nivel de canonicidad y popularidad, pocos son los escritores que hayan visto su estilo tan cuestionado a lo largo del tiempo.

¹ En la bibliografía final, el año original de la traducción se indica entre corchetes inmediatamente después del de la edición manejada.

² Sucede, por ejemplo, en Honoré de Balzac (2009): *Papá Goriot*. 2 volúmenes. Dueñas, Ediciones Simancas.

Curiosamente, los orígenes de la polémica sobre el estilo de Balzac, que tanto ocuparía a la crítica posterior, se remontan de manera tempranísima al círculo familiar más próximo al escritor. Es este un hecho en el que se ha reparado poco. En efecto, a comienzos de agosto de 1822, su madre, Anne-Charlotte-Laure Sallambier, y su hermana Laure intercambian sendas cartas (cf. Pierrot, 1959) en las que recogen sus opiniones acerca de *Clotilde de Lusignan*, la primera novela publicada en solitario por Balzac, bajo el pseudónimo de Lord R'Hoone. En la carta del 5 de agosto, la madre, dejando traslucir en ella su agrio carácter, su desaprobación del oficio de Balzac y la conflictiva relación con él que tan bien glosó Stefan Zweig (2005), se queja amargamente de los innumerables defectos de estilo y de mal gusto que, a su parecer, arruinan el texto y eclipsan las virtudes imaginativas del hijo. La respuesta de Laure unos días después, sin dejar de alabar con sinceridad ciertas cualidades en el texto de su hermano, ratifica las quejas de la madre. Aunque centradas en un texto primerizo, fruto sin duda de las prisas y de la inexperiencia, las cartas son interesantes porque recogen ya una serie de reproches que acompañarán sin descanso durante un siglo largo a las valoraciones del estilo de Balzac: la precipitación y la improvisación como defectos de raíz, los anacolutos y faltas de lengua diversas, la adjetivación incoherente, las expresiones forzadas y negligencias estilísticas de todo tipo que llevan a la madre a sentenciar contundentemente que “[*Clotilde*] est manquée pour le style” (*apud* Pierrot, 1959: 252). Se trata de defectos que ella liga, no sin razón pero con otras consecuencias, como señalaremos más adelante, al influjo de Rabelais y de Sterne. El juicio de Laure, por su parte, se revela más sutil y equilibrado, pues atisba no solo lo que *Clotilde* podría haber sido sino, sobre todo, las posibilidades geniales de su hermano, aunque curiosamente yerra en la intuición que tiene del lugar que Balzac pueda ocupar algún día en la historia literaria: “Honoré ne se destine pas à être ni un Richardson, ni un Fielding, ni un Walter Scott, ce n’est pas son genre, s’il en avait la prétention, ne mettrait-il pas plus d’un mois à chaque roman?” (*apud* Pierrot, 1959: 258). Sin embargo, en lugar de pulir los múltiples defectos que tan tempranamente le señalaron su madre y su hermana, Balzac acabará afianzando muchos de ellos como rasgos esenciales de su estilo.

En un plano ya estrictamente académico, Bordas (1995, 1998) y Vachon (1998), entre otros, han estudiado desde una perspectiva histórica el proceso de institucionalización progresiva de los prejuicios contra el estilo de Balzac, uno de cuyos hitos determinantes lo constituye el juicio sumarisimo de Charles Bruneau (1948: 366) en la célebre e influyente *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, comenzada por su maestro Ferdinand Brunot: “Balzac, respectueux en théorie des règles de la grammaire, est en pratique un des plus méchants écrivains non seulement de l’époque, mais du siècle”.

Igual de categórico se mostraba Émile Faguet (1913: 152) cuando, en el opúsculo que dedica a Balzac, no tiene empacho alguno en lanzar una afirmación de

validez supuestamente universal: “Tout le monde tombe d’accord que Balzac écrivait mal. Il n’y a pas à redresser l’opinion sur ce point. Il écrivait mal”. La naturaleza de los innumerables y furibundos ataques lanzados por la prensa literaria al estilo de Balzac se resume en adjetivos como *prétentieux*, *faux*, *négligent*, *extravagant*, *exagéré*, *ampoulé*, *emphatique*, *boursoufflé*, etc. Revistas y diarios contemporáneos como la *Revue encyclopédique*, *L’Universal*, la *Revue critique des livres nouveaux* o la *Revue de Paris* no escatimaron esfuerzos en el ataque a la línea de flotación de lo que consideraban el mayor defecto de la obra de Balzac: su estilo. En definitiva, un estilo caracterizado por una mezcla explosiva y al parecer inaceptable de una sintaxis irregular y ampulosa, una exagerada carga de arcaísmos, neologismos, tecnicismos y vulgarismos, un abuso de la ampulosidad metafórica, amén de negligencias y atentados contra el “buen y reglado” uso del francés.

Tales ataques le llegan a Balzac no solo de reseñadores anónimos o en todo caso hoy olvidados, sino, con mayor o menor ambigüedad, de nombres señeros que, incluso admirando una figura y una obra como la de Balzac, no dejan de poner en cuestión que el estilo balzaquiano esté a la altura de la obra. En este grupo se incluyen nada más y nada menos que Sainte-Beuve, Taine, Edmond de Goncourt y Flaubert, entre otros.

La mencionada institucionalización de los prejuicios contra el estilo de Balzac comienza cuando ese aluvión de críticas negativas y rotundas se va incorporando poco a poco a los manuales escolares y a las historias de la literatura francesa (de las que la cita señalada de Bruneau es un buen ejemplo), que se han visto tradicionalmente en la extraña tesitura de tener que acomodar la grandeza de Balzac como novelista con sus supuestas deficiencias como escritor, un acomodo a todas luces forzado que se resume a la perfección en la conclusión a la que llega André Allemand (1965: 13): “Il est grand, mais sans grâce. Il est le moins français des grands écrivains de France”.

Pese a todo, el panorama crítico comenzó a cambiar a partir de los años 60 del siglo pasado con estudios como los de Bar (1963) y Mitterrand (1965) y, sobre todo, en las últimas décadas, con los excelentes trabajos de Bordas (1995, 1997, 1998, 2006), los contenidos en el libro colectivo de Herschberg-Pierrot (1998) y otros más recientes como los de Déruelle y Rullier-Theuret (2003), Andréoli (2006) y Tilby (2009a, 2009b), entre otros. Además, es de justicia señalar también que, en contra del ambiente crítico negativo predominante, ya en época de Balzac hubo reseñas pioneras harto positivas de su estilo que supieron captar la originalidad y el valor artístico del mismo. Especial mención merece una crítica de Émile Deschamps sobre *Romans et contes philosophiques* aparecida a finales de 1831 en la *Revue des deux mondes*. Deschamps (1831: 317-318) tuvo ya en fecha tan temprana la inteligencia visionaria de ligar el estilo balzaquiano a una cuestión poética y de vincular el ritmo y la forma de sus cuentos al ritmo de la vida moderna y, más concretamente, al de París: “C’est la littérature d’un siècle où l’on multiplie les sensations, où l’on en crée de

nouvelles, où tout est accéléré, la vie et les rouages, d'un siècle qui a vu naître les bateaux à vapeur, la lithographie, la musique de Rossini, l'éclairage au gaz". No menos intuitiva es la conexión que hace entre la libertad alegórica y estilística de Delacroix y la de Balzac, una relación que acabaría revelándose muy productiva para *La Comédie humaine*: "regardez le tableau de M. Delacroix [*La Liberté guidant le peuple*], lisez *La peu de chagrin*, de M. de Balzac, et vous croirez à la magie des arts" (Deschamps, 1831: 322).

Ciertamente, dejando aparte las minoritarias críticas elogiosas, no se puede obviar, a poco que se conozca la historia literaria francesa de la época y el papel que Balzac desempeña en ella, que detrás de los furibundos ataques mencionados se oculta otro ataque de fondo que sobrepasa lo estrictamente estilístico. En tal sentido, Balzac tuvo que lidiar con el desprecio que muchos lectores "cultos" y desde luego gran parte de la crítica sentían por un género, la novela, que, a la par que la burguesía, comenzaba a reivindicar un lugar preeminente. Por ello, su empeño por dotar al género novelesco del prestigio histórico del que gozaban por ejemplo el teatro o la poesía (la dedicatoria a Victor Hugo en *Illusions perdues* es bien ilustrativa a tal respecto) no podía sino acarrearle la enconada oposición del *establishment* literario de la época.

Asumiendo como convincentes y sin duda acertadas las razones que Bordas (1995, 1998) aduce para explicar la negatividad del ambiente literario contra Balzac y la posterior institucionalización de dicho ambiente, creemos que el rechazo histórico del estilo balzaquiano que todavía se arrastra hunde sus raíces en otras cuestiones concomitantes y en las que es preciso detenerse para comprender más a fondo el asunto.

La llamativa proclamación de Balzac por parte de Allemand (1965: 13) como "le moins français des grands écrivains de France" viene a subrayar, consciente o inconscientemente, la peculiar posición que Balzac ocupa en la historia literaria francesa, una posición que creemos es justamente la que ha venido afectando de manera negativa a lo largo del tiempo a la consideración crítica sobre su estilo. Y es que Balzac es cuanto menos un escritor incómodo y atípico, también estilísticamente. De la proclama de Allemand parece deducirse la extraña existencia de una "línea patriótica" uniforme que, formada por la gran mayoría de los escritores canónicos, recorriese la historia literaria francesa y de la que Balzac sería una extraña oveja descarriada.

No es este el lugar para extendernos en el papel capital que, desde múltiples perspectivas, una obra de la complejidad y la amplitud de *La Comédie humaine* desempeña en el proceso de configuración y afianzamiento de la novela moderna. Baste señalar con Auerbach (1983: 441) que Balzac es, junto con Stendhal, el iniciador de una nueva y revolucionaria concepción de la verosimilitud asociada al realismo literario, una verosimilitud que, en su deseo casi obsesivo por reflejar la realidad cambiante y compleja de la sociedad francesa de la Restauración y la Monarquía de Julio, conllevaba necesariamente la aparición de un nuevo estilo literario y novelesco que

serviese de herramienta útil para afrontar la reproducción mimética de una realidad nueva y en gran medida desconcertante.

En tal sentido, nos parece conveniente subrayar que el rechazo del estilo de Balzac hay que observarlo también como fruto directo de un desconcierto lector paralelo al desconcierto social ante unos cambios revolucionarios que, como un torbellino, estaban alterando de raíz a veces el orden establecido. La metáfora del torbellino es justamente la que maneja Neefs (1998: 41) para describir el apabullante estilo de Balzac. Se trataría así de ver la prosa balzaquiana como producto de la voluntad imperiosa por parte de Balzac de responder mediante su escritura, mediante su obra, al cataclismo social del mundo en que le tocó desenvolverse. La prosa balzaquiana, por tanto, habría más bien de analizarse como un espacio especular en el que confluyen reflejados y posteriormente fundidos en un maremágnum aparentemente caótico, pero con un orden de fondo, multitud de elementos y categorías opuestos que la confusa realidad genera. En tal sentido, acierta Neefs (1998: 41) cuando afirma que “l’œuvre [de Balzac] se donnerait simplement le ‘style’ du monde qu’elle représente”, aunque bien es cierto que conviene no dejarse engañar por la facilidad que ese *simplement* parece sugerir, pues la empresa de dotar al conjunto de una obra como *La Comédie humaine* de un estilo con la fuerza suficiente como para erigirse en estilo de época solo puede estar al alcance del genio de unos pocos, Balzac entre ellos.

Desde el momento en que, desde una perspectiva crítica histórica, se asume, como ya hizo visionariamente Deschamps, la estrecha ligazón del estilo de Balzac con la época de profundísimos cambios sociales, económicos, políticos y culturales, de la que él mismo se erigió a conciencia en cronista-secretario, se facilita enormemente la tarea de detener, por un lado, el ya citado proceso de institucionalización de los prejuicios sobre el estilo de Balzac y, por otro, la de presentar su prosa desde una perspectiva reivindicativa que traslade con claridad la idea de que el estilo de Balzac es el que es porque así lo quiso su autor. Es decir, el peculiar estilo balzaquiano es una elección concreta que forma parte esencial, con la misma fuerza que otros elementos, del ingente edificio que es *La Comédie humaine*.

Como el París que Lousteau le describe a Lucien en la segunda parte de *Illusions perdues*, el estilo de Balzac puede verse como una cuba en constante fermentación. La imagen del París en el que se desarrolla buena parte de su obra es muy útil, creemos, para calibrar en su justa medida la naturaleza del estilo balzaquiano. Quien se adentra en *La Comédie humaine* siente que la capital se le ofrece como un mundo sobredimensionado, excesivo, desproporcionado, desfigurado. El lector se encuentra sin duda ante un mundo y una obra hiperbólicos. Y es justamente lo hiperbólico en un sentido amplio lo que mejor caracteriza un estilo en el que todo o casi todo es a conciencia desproporcionado y excesivo. Es la estética de la *surenchère*, en la que la hipérbole, entendida como una figura macroestructural fundada sobre la exageración,

adquiere formas muy variadas que afectan a casi todas las partes del discurso (Déruelle y Rullier-Theuret, 2003: 302).

Lo que sostenemos es que, en buena medida, el rechazo histórico del estilo de Balzac se ha basado, consciente o inconscientemente, en un rechazo de la hipérbole como rasgo definitorio del mismo, sobre todo si se considera tal naturaleza hiperbólica como un desvío de la línea equilibrada que caracteriza al clasicismo dominante en la historia literaria francesa. En este contexto de desvío se entiende aquello de que Balzac sea el menos francés de los grandes escritores franceses. O que la madre de Balzac ligara su obra a una perniciosa línea rabelaisiana. Sin embargo, puede sostenerse que solo desde la asunción de la hipérbole como elección estilística balzaquiana es posible un cambio real en la consideración crítica del estilo de Balzac. No se trata, por supuesto, de sostener que todos y cada uno de los estilemas balzaquianos sean hiperbólicos en sí mismos (sí lo es en gran medida la adjetivación, como enseguida veremos), sino de ver la hipérbole como parte esencial del andamiaje que sostiene el edificio de *La Comédie humaine*. Vistos desde el prisma hiperbólico, adjetivos como *négligent*, *extravagant*, *exagéré*, *ampoulé*, *emphatique* o *boursouflé*, que, como ha quedado señalado, han venido definiendo negativamente el estilo de Balzac, se tornan positivos en tanto que describen con certeza una opción estilística consciente que explica, por ejemplo, la técnica del pastiche o el eclecticismo estilístico balzaquiano. A contracorriente de buena parte de la tradición crítica, Pierre Larthomas (1987) sostenía que, si se considera que Balzac es un gran novelista en tanto que su obra es eficaz y atrae la atención lectora continuada, hay que admitir que también escribe bien y que, diríamos, no hay tanto desequilibrio entre *dispositio* y *elocutio* como parece asumirse. Y señalaba también que “l’erreur commise est toujours la même. Elle consiste à isoler le fait de style, et, l’isolant, à en changer et la nature et l’efficacité. Car il s’insère dans une continuité dont il est étroitement solidaire” (1987: 312-313). Consideramos que la hipérbole es precisamente parte esencial de la malla que sostiene la continuidad del estilo balzaquiano, no en una sola novela sino, en una pirueta hiperbólica más, en una obra de las proporciones exageradas de *La Comédie humaine*; pero el análisis detallado de un tema tan extenso sobrepasaría con creces los límites de este trabajo.

2. Dos estilemas balzaquianos

2.1. “Ce temps de douloureuse littérature”: sobre la adjetivación

El asunto de la adjetivación aparece ya entre los reproches que la madre de Balzac le lanza en la carta de 1822 a la que aludimos anteriormente:

Comment avez-vous trouvé *une fenêtre légère, un rayon fluet*, le mot *suave* dit à tout instant, des *mouvements soyeux* trop répétés aussi, comment avez-vous trouvé aussi les *humeurs séminales*?
Comment avez-vous trouvé *à bonne enseigne* et mille autres

choses de mauvais goût, d'un très mauvais genre? (apud Pierrot, 1959 : 251).

Los reproches de madame Balzac al estilo de un texto tan primerizo como *Clotilde* tienen que ver en realidad con lo que la crítica posterior identificó como una adjetivación cuanto menos “inapropiada”, que hundiría sus raíces en un uso hiperbólico y melodramático de la misma: “L'exagération est le défaut caractéristique de M. de Balzac”, se afirma con contundencia en una reseña crítica anónima sobre *La peau de chagrin* aparecida en la *Revue encyclopédique* (1831: 329).

Ahora bien, dejando aparte los usos que pueden calificarse en general de normativos, y que son sin duda mayoritarios en su escritura, la adjetivación balzaquiana presenta en ocasiones ciertas particularidades llamativas que, aunque minoritarias en el conjunto inmenso de *La Comédie humaine*, son muy numerosas debido precisamente a las proporciones ingentes de la obra balzaquiana.

En tal sentido, la anteposición del adjetivo con respecto al sustantivo y también del adverbio con respecto al adjetivo no es solo recurrente sino que además tiene unas implicaciones narrativas de primer orden que no deben pasarse por alto en una traducción al español e incluso, diríamos, a otras lenguas romances en las que la anteposición adjetival y adverbial pueda ser significativa también. El célebre primer párrafo de *Le père Goriot* nos ofrece ya suficientes muestras: “respectable établissement”, “bien maigre pension”, “douloureuse littérature”, “terriblement agitée”, “promptement dévoré”, “moelleux fauteuil”, “secrètes infortunes” (303-304). Y más adelante en la novela: “D'un côté, les fraîches et charmantes images de la nature sociale la plus élégante [...]; de l'autre, de sinistres tableaux bordés de frange” (367) y también “Le père Goriot fut pieusement replacé sur son grabat. À compter de ce moment, sa physionomie garda la douloureuse empreinte du combat qui se livrait entre la mort et la vie” (526). Con independencia de las normas generales del francés sobre la colocación del adjetivo, su anteposición al nombre, cuando se produce, puede ser muy significativa narrativamente, ya que con frecuencia puede desvelar la presencia del narrador balzaquiano, que, por ejemplo, al calificar de “respectable” la pensión Vauquer, está ironizando sobre la verdadera naturaleza de dicho lugar, como enseguida comprobará el lector. En otras palabras, mediante la técnica de la anteposición, el narrador califica, y por tanto enjuicia, antes de nombrar. Se trata de un rasgo infrecuente en tiempos de Balzac, pero que, con el impresionismo posterior, adquirirá verdadero valor de estilema de época (Déruelle y Rullier-Theuret, 2003: 294). En todo caso, se trata de un fenómeno que sucede repetidamente en Balzac y así debe, por tanto, reflejarlo una traducción consciente y atenta a las numerosas ocasiones en que esto se produce y que, dada su recurrencia, pueden tomarse como irrelevantes y pasar inadvertidas.

Aun cuando el español disfrute, en términos generales, de una mayor libertad en la colocación adjetival, parece evidente la relevancia de que una versión española de los textos balzaquianos respete en la medida de lo posible la singularidad de la co-

locación original, de modo que se haga viable que también el lector español esté en condiciones de detectar los juicios de valor enmascarados no solo tras dicha anteposición sino también tras la elección de unos adjetivos y adverbios (*terriblement, sinistres, pieusement, douloureuse*) que, en su intensidad hiperbólica, refuerzan el carácter patético e intencionadamente melodramático de la narrativa balzaquiana. El propio narrador lo justifica irónicamente al inicio de *Le père Goriot*: “En quelque discrédit que soit tombé le mot drame par la manière abusive et tortionnaire dont il a été prodigué dans ce temps de douloureuse littérature, il est nécessaire de l’employer ici” (303). Lo cierto es que el uso de ese lenguaje patético y melodramático, hiperbólico en definitiva, del que los adjetivos forman un grupo muy relevante, se extiende, con mayor o menor intensidad según las novelas, por toda *La Comédie humaine* y contribuye a una crítica a la fiebre de literatura romántica y melodramática que se vivía en la época de composición de la novela (la crítica sería, por tanto, no del narrador, sino anacrónicamente del propio Balzac).

Del cotejo de las diferentes traducciones de *Le père Goriot* manejadas se puede deducir con claridad que, si bien hay un respeto generalizado al patetismo melodramático del vocabulario balzaquiano, ningún traductor, salvo Albiñana, muestra conciencia de la recurrencia y la importancia de la anteposición adjetival y adverbial en los ejemplos mencionados. Se puede, por tanto, concluir que las posiciones de adjetivos y adverbios en los textos de llegada son meramente aleatorias y que no se ha perseguido reproducir a conciencia el efecto causado por el texto de partida. Así, nos encontramos con que casi todos los traductores respetan el orden de las combinaciones “respectable établissement”, “terriblement agitée”, “moelleux fauteuil”, “secrètes infortunes” y “fraîches et charmantes images”; pero, al mismo tiempo, en todas las traducciones, excepto en la de Albiñana, se detectan posiciones contrarias a la inversión original, que podría haberse respetado sin mayor problema: “comida ávidamente” (Gallego, 2011:18), “cuadros siniestros” (Cansinos, 2004: 225; Giménez, 2014: 220; López, 1983: 101), “colocado piadosamente” (Cansinos, 2004: 328; Gutiérrez, 2015: 335; López, 1983: 306) o “huella dolorosa” (Gallego, 2011, 384).

La recurrencia, la subjetividad y el patetismo melodramático están también en la base de ciertas redes de adjetivos que recorren *La Comédie humaine* y que, en justicia, podrían denominarse “isotopías adjetivales”. Se detecta con facilidad en Balzac el uso repetido de adjetivos con gran carga subjetiva y emotiva en la caracterización de ciertos personajes relevantes. Por su recurrencia, podría hablarse no solo de isotopías adjetivales sino incluso de leitmotivos. En tal sentido, el análisis de la adjetivación referida a Lucien Chardon de Rubempré, el protagonista de *Illusions perdues* y de *Splendeurs et misères des courtisanes*, se muestra relevante al respecto, ya que pone de relieve la existencia tanto de unos epítetos invariables, diríamos que épicos en un sentido laxo del término, como de una limitada red de adjetivos semánticamente próximos que refuerzan la caracterización del personaje. Es lo que sucede con las combinaciones

“pauvre Lucien” y “pauvre poète”, a las que cabría añadir otras del tipo “malheureux poète”, “malheureux enfant”, “innocent Lucien”, “tendre poète” y, en un sentido irónico “grand poète”. En todo caso, se trata de adjetivos que, aunque pocos en número en el conjunto de la adjetivación balzaquiana, tienen una incidencia muy efectiva: por ejemplo, con tan solo cuatro repeticiones de la combinación “pauvre Lucien” y diez de “pauvre poète”, irregularmente repartidas en unos textos de tanta extensión, Balzac consigue que el lector reciba un efecto de epíteto épico que determina de manera decisiva el retrato del personaje³. Exactamente lo mismo se aplicaría a la caracterización de Vautrin como “épouvantable”, “audacieux”, “froid”, “terrible” y “horrible” o a la de Ève, la hermana de Lucien, insistentemente descrita como “belle”, “chère” y “pauvre”.

Asimismo, el estudio de la adjetivación conduce a detectar una red de no más de cinco o seis adjetivos (y los correspondientes adverbios derivados) que, con una intensísima carga melodramática y a fuerza de repetirse, acaban tiñendo connotativamente las tres novelas del ciclo Vautrin. En efecto, la recurrencia de *épouvantable*, *malheureux* y, sobre todo, de *horrible* y *terrible* tiene un gran impacto en el lector, amén de cumplir, por su clara connotación melodramática, un papel fundamental en el desarrollo de la naturaleza folletinesca que progresivamente va adquiriendo *Illusions perdues* y sobre todo *Splendeurs et misères des courtisanes*, novelas en las que no por casualidad la incidencia de ambos adjetivos es más que llamativa.

De nuevo, una traducción justa de los textos balzaquianos necesita del conocimiento previo exhaustivo de estas isotopías adjetivales que tanto redundan, por su recurrencia, en la descripción de los ambientes, las acciones y, muy particularmente, de los personajes, piezas centrales del universo de *La Comédie humaine*. Del contraste entre las traducciones manejadas no se deduce, una vez más, una conciencia clara y continuada de estas isotopías y, por tanto, el nivel de respeto al traducirlas es variable. Hay traductores que nunca las observan y otros que lo hacen intermitentemente. En el caso del adjetivo *pauvre*, aplicado a Lucien en *Illusions perdues*, sí que se observa un respeto generalizado, pues “pobre” es la traducción elegida por todos los traductores salvo Acerete, que en demasiadas ocasiones suprime el calificativo (1968: 59, 107,

³ La peculiar connotación melodramática del adjetivo “pauvre” en Balzac la reconoce muy bien Gallego (2011: 12) cuando, en nota previa a su traducción de *Le père Goriot*, apunta las razones que explican la elección del llamativo título *El pobre Goriot* frente a los tradicionales *Papá Goriot* y *El tío Goriot*. La ambivalencia del término “père”, en su doble condición de “padre” y de tratamiento social levemente peyorativo e inferior al de “monsieur”, lleva a la traductora a concluir que “a pobre, paupérrimo, llega Goriot, comerciante retirado con muy buen pasar al principio, por su condición de padre, efectivamente, y no por otros motivos. Y ‘pobre’ es una forma condescendiente de referirse a una persona a quien se quiere hacer de menos; de hecho, tanto el narrador cuanto los personajes de la novela lo hacen así con frecuencia: *le pauvre homme*, junto con *le bonhomme*, otro apelativo del mismo tenor. Pobre es, pues, Goriot, a la postre, tanto en su condición y consideración social cuanto en bienes terrenales. Y rico en desventuras. Y todo ello por su paternidad”.

168, 403, 515). Más variada e inconsistente es la traducción de *malheureux*, cuyo uso, referido también a Lucien, se concentra en la segunda parte de la novela. En un extremo se sitúa de nuevo Acerete, que suprime sin justificación el relevante adjetivo (1968: 375, 394, 396), y en el opuesto Maestre (2001: 536, 563, 564, 567) y Giménez (2016b: 418, 440, 442), los únicos que mantienen la recurrencia adjetival al traducir en todo momento *malheureux* como “desgraciado” y “desdichado” respectivamente. El resto de traductores de *Illusions perdues* se mueve en la mezcla incoherente de propuestas como “infortunado”, “malhadado”, “desdichado” o “pobre”. Sin embargo, es de justicia señalar que la traducción de *épouvantable*, adjetivo recurrente en *Le père Goriot*, manifiesta mayor coherencia, pues todos los traductores optan mayoritariamente por “espantoso”, combinado a veces con propuestas como “pavoroso” (Cansinos, 2004: 184, 189, 211) o “aterrador” (Albiñana, 2005: 17; López, 1983: 34). La recurrencia balzaquiana del adjetivo mediante su traducción como “espantoso” sólo la mantiene escrupulosamente Gallego (2011: 28, 37, 89, 105, 121, 272, 280, 282, 333, 335).

2.2. “En beau style néologique”⁴: sobre la inventiva lingüística de Balzac

En esa “cuba en fermentación” que es el estilo balzaquiano, los neologismos destacan no tanto por su número real, escaso de nuevo en el conjunto ingente del léxico de *La Comédie humaine*, sino por la capacidad de llamar la atención y de afectar de lleno a la consideración del estilo de Balzac. De hecho, las críticas negativas al mismo se apoyaron desde el principio en la abundancia de una serie de “vicios” estilísticos repetidos, entre los que destacaba precisamente la creación de neologismos. Sin embargo, el propio Balzac es contundente en la defensa de su estilo, del que, parece claro, la creación de neologismos es parte esencial. Así se deduce de unas palabras que su hermana Laure (Surville, 1858: 146) cita al hilo del gusto de Balzac por las palabras caídas ya en desuso pero que nunca son reemplazadas por otras:

Qui a donc le droit de faire l'aumône à une langue, si ce n'est l'écrivain? La nôtre a très bien accepté les mots de mes devanciers, elle acceptera les miens; ces parvenus seront nobles avec le temps, qui fait toutes les noblesses. Mais laissons japper les critiques après mes *néologismes*, comme ils disent.

No deja de ser reseñable que, frente a las escasas críticas positivas que veían en los neologismos una prueba de originalidad indudable, sea el propio escritor el que apoye la creación de nuevas palabras en el ejemplo de sus predecesores. Además, la inclusión de neologismos forma parte, por un lado, de un fenómeno que venía afectando a la lengua francesa al menos desde finales del siglo XVIII y que estaba en pleno apogeo en época de Balzac, hasta el punto de que habían merecido ya en 1801 la atención detallada que Louis Sébastien Mercier prestó al asunto en los dos volúme-

⁴ La expresión, referida al estilo de Balzac, procede de Stendhal (1961: 73).

nes de su *Néologie*; por otro, el uso de neologismos se convierte en manos de Balzac en otra potente herramienta destinada a conseguir ese efecto de verosimilitud, también en la reproducción de la lengua, que está en la base misma de su técnica narrativa (cf. Tilby, 2009a; 2009b).

La detección del neologismo no siempre es tarea fácil y necesita de un conocimiento previo exhaustivo del léxico balzaquiano. Además, algunos de los inventados por Balzac se han naturalizado ya en el uso y pueden pasar inadvertidos al lector más atento incluso en el texto de partida. Su invisibilidad en el texto de llegada, aun inconscientemente por parte del traductor, estaría de todos modos en consonancia con el estatus actual del neologismo en el original. Sucede, por ejemplo, con *narcotiser*, que, con el significado de ‘ajouter, mêler un narcotique à’, aparece registrado por primera vez en *Le père Goriot*, según el *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*: “Le festoiment à la faveur duquel Vautrin avait fait boire à Eugène et au père Goriot du vin narcotisé décida la perte de cet homme” (254). La adaptación más obvia al español, “vino narcotizado”, es la seguida por la mayoría de traductores (Albiñana, 2005: 164; Cansinos, 2004: 280; Godó, 1969a: 370; Gutiérrez, 2015: 230; López, 1983: 213). Ello no impide, sin embargo, que, pese a su facilidad de naturalización, en ocasiones se evite sin justificación el neologismo mediante soluciones perifrásticas como “vino con un narcótico” (Gallego, 2011: 265) o “vino con narcótico” (Giménez, 2014: 312), que curiosamente aparecen en traducciones de nueva planta, lo que apunta de nuevo a la aleatoriedad que parece regir la traducción respetuosa de los estilemas balzaquianos.

En otras ocasiones, el traductor se enfrenta a la tarea inevitable de que el texto de llegada ofrezca al lector un desafío semejante al original. La cuestión es relativamente sencilla cuando se trata de los llamados “neologismos de sentido”, es decir, aquellos términos que, sin ser novedosos en su forma, sí lo son en su fondo, puesto que Balzac manipula el alcance semántico del término. En una carta de abril de 1844 en la que respondía a ciertos reproches lingüísticos, el propio autor (1966: 689-690) justificó la creación de estos neologismos semánticos:

Les mots sont susceptibles de prendre plusieurs significations; et, leur en donner des nouvelles est ce que j'appelle *créer*, c'est enrichir une langue, une langue s'appauvrit en gagnant des mots, elle s'enrichit en en ayant peu et leur donnant beaucoup de significations.

Tritter, de hecho, llega a una conclusión de entrada llamativa cuando afirma que el objetivo último de Balzac es “une langue de formation essentiellement classique, dans laquelle ce que les grammairiens actuels appellent des néologismes syntaxiques seraient éliminés au profit des néologismes sémantiques” (1974: 33). Puede argüirse, no obstante, que la realidad de *La Comédie humaine* nos demuestra que Balzac no renunció a crear un número relevante de neologismos que no son precisamen-

te semánticos, pero para Tritter (1974: 33) eso no cambia lo que realmente fue la posición teórica de Balzac: “Pour lui, la meilleure langue française est celle qui procède par resserrement et non par élasticité”.

Dicha ampliación de significado, que va más allá de las connotaciones que cada contexto en particular pueda propiciar, sucede en *Illusions perdues* con términos como *romantique* y *poète*, falsamente simples. Las traducciones esperables en español, “romántico” y “poeta”, que de hecho aparecen en todas las traducciones consultadas, bastan sin duda para traducir con fidelidad y sin riesgo la extrañeza semántica que ambos términos tienen en la novela. Así, de la propia lectura de la misma se desprende que el primero posee un carácter eminentemente peyorativo, ligado a las trifulcas literarias de la época, y el segundo ensancha su significado más allá del esperable. El de *poète* es un caso extremo de neologismo de sentido, que aparece en más de 300 ocasiones en *Illusions perdues* y que se aplica tanto en el sentido estricto de versificador como en el sentido etimológico de “creador”. Sucede con el título de la primera parte, “Les deux poètes”, aplicado no solo a Lucien sino a David, impresor; también, en un sentido irónico, con Madame de Bargeton; e incluso cuando Vautrin (Carlos Herrera en la novela) se califica a sí mismo de *poète* en virtud de sus discutibles acciones. En todo caso, estos neologismos de sentido despliegan su abanico semántico a lo largo de todo un texto, o incluso de varios, y, en principio, no deberían plantear problemas reseñables de traducción siempre que el traductor conozca con detalle el léxico balzaquiano, sea consciente de tales neologismos y no altere, en aras de reducir cierta sensación de monotonía, la repetición constante del término en cuestión, ya que, como en el caso de *poète*, puede ir revestido de importantes matices semánticos.

En cuanto al resto de neologismos, muchos se explican a menudo por el contexto mismo de la novela en que aparecen, lo cual facilita su comprensión tanto en el texto original como en el de llegada. En ocasiones, puede tratarse de un contexto claramente caricaturesco e irónico que permite la osadía por parte del narrador de crear palabras claramente forzadas, como sucede en el célebre pasaje de *Illusions perdues* (32-33) en el que, para ilustrar el lenguaje ridículamente desmesurado de Madame de Bargeton, el narrador nos recuerda que:

Elle avait le défaut d'employer de ces immenses phrases bardées de mots emphatiques, si ingénieusement nommées des *tartines* dans l'argot du journalisme qui tous les matins en taille à ses abonnés de fort peu digérables, et que néanmoins ils avalent. Elle prodiguait démesurément des superlatifs qui chargeaient sa conversation où les moindres choses prenaient des proportions gigantesques. Dès cette époque elle commençait à tout *typiser*, *individualiser*, *synthétiser*, *dramatiser*, *supérioriser*, *analyser*, *poétiser*, *prosaïser*, *colossifier*, *angéliser*, *néologiser* et *tragiquer* ; car il faut violer pour un moment la langue, afin de peindre des travers nouveaux que partagent quelques femmes.

El propio comentario metalingüístico del narrador y el uso en este caso de la cursiva nos indican la naturaleza neológica de unos términos que tienen una fácil traslación al español (“superiorizar”, “prosaizar”, “neologizar”) y cuya naturaleza caricaturesca no debe sufrir por ello merma alguna, independientemente de que algunos de ellos se hayan normalizado ya en la lengua, como “tipificar”, “individualizar”, “sintetizar”, “dramatizar”, “analizar”, “poetizar” y “angelizar”. De hecho, las soluciones anteriores las adoptan todas las traducciones consultadas, con leves discrepancias como “tragicar” (Ribera, 1970: 43), “tragedificar” (Giménez, 2016b: 44), “tragedicar” (Acerete, 1968: 50), “tragiquizar” (Cansinos, 2003b: 464, Monreal, 2017: 50) y “superlativizar” (Monreal, 2017: 50), amén de ciertas supresiones de términos o alteraciones en el orden original de los mismos (Godó, 1969b: 336; Ribera, 1970: 43), así como alguna traducción insostenible de “néologiser” como “minimizar” y de “tragi-quer” como “personificar” (Maestre, 2001: 63).

Podrían aducirse muchos otros ejemplos similares en su naturaleza humorística, con una asimilación relativamente fácil al español que respetaría tanto la ironía balzaquiana como el carácter neológico, pero que, sin embargo, dan lugar a traducciones problemáticas. Sucede con *idémiste* en *Le père Goriot* (337), sustantivo derivado de *idem*. Albiñana (2005: 41), Cansinos (2004: 205), Gallego (2011: 74), Gutiérrez (2015: 61) y López (1983: 62) optan por el casi inevitable “idemista”, del que también conservan, salvo López, la cursiva original. Gutiérrez (2015: 61) además interviene mediante una nota en la que señala el carácter neológico del término en francés y en español, un tipo de intervención raro entre los traductores de Balzac pero que Gutiérrez mantiene en el caso de otros neologismos (como el de *diogénique* que se comenta más adelante). Pero, pese a la evidente facilidad de adaptación al español del término, nos topamos con propuestas que van desde su supresión sin contemplaciones (Godó, 1969a: 247) a otras como “Don Pienso solomismo” (Giménez, 2014: 187), que, además de suprimir el neologismo original, aminoran en demasía el esfuerzo interpretativo que debe hacer el lector y el nivel de sorpresa terminológica que conlleva la invención balzaquiana.

En *Illusions perdues* se dan dos ejemplos relevantes, recogidos por el *TLFi*, que también combinan el carácter irónico con el neológico. Es el caso del adjetivo *sultanesque* (141, 302) y de su adverbio *sultanesquement* (244, 290), cuyos usos se concentran exclusivamente en la segunda parte de la novela. El neologismo apunta a la altivez con la que se desenvuelven el baron Du Châtelet, el implacable librero Dauriat y el arribista Lucien de Rubempré y su repetición vincula sutilmente a los tres personajes. Sólo Cansinos mantiene tal recurrencia al inclinarse escrupulosamente por las opciones más obvias y respetuosas: “conducta sultanesca” (2003b: 545), “placer sultanesco” (2003b: 652) y “sultanesquement” (2003b: 615, 644). En cambio, la recurrencia se destruye innecesariamente cuando otros traductores escogen en ocasiones

las opciones mencionadas (Godó, 1969b: 36, 206, 219; Maestre, 2001: 225, 368, 449; Monreal, 2017: 191, 316, 388; Ribera, 1970: 165, 328) pero las combinan con perífrasis del tipo “de forma principesca” (Maestre, 2001: 432) o “como un sultán” (Monreal, 2017: 374); o con adverbios como “majestuosamente” (Acerete, 1968: 259; Ribera, 1970: 272) que, pese a su conexión semántica evidente, borran el neologismo. En posición opuesta a la de Cansinos se encuentra Giménez (2016b: 169, 283, 226, 349), que se inclina sin razón aparente por cuatro fórmulas distintas: “comportamiento de sultán”, “con actitud versallesca”, “con gesto de sultán” y “el placer de sultán”. Se trata, en todo caso, de soluciones que, sin llegar a la supresión absoluta del neologismo (Acerete, 1968: 305, 317; Ribera, 1970: 340), sí que desvirtúan la forma y la función que, en su recurrencia, adquiere el término original.

Algo más complejo es el caso de *soûlographie* (4), también documentado por el *TLFi*. De hecho, recibe soluciones distintas en cada una de las traducciones de *Illusions perdues* manejadas. La afición de Balzac por los nombres parlantes hace recaer la ironía del neologismo (que incoherentemente el autor utiliza sin cursivas) en el contraste entre la sequedad a la que alude el nombre del tío Séchard y su afición a la bebida. En tal sentido, puede defenderse que la traducción acuda a una nota explicativa que advierta al lector de un matiz que en el original es medianamente manifiesto. Con independencia de ello, frente a “tintorrografía” (Giménez, 2016b: 12) o “curdografía” (Ribera, 1970: 12), la solución más consistente con el neologismo balzaquiano es “borrachografía” (Cansinos, 2003b: 444; Maestre, 2001: 23)⁵. Por un lado, mantiene el sufijo “grafía”, que adquiere todo su sentido en el contexto de la imprenta en el que se desarrolla la primera parte de *Illusions perdues*; por otro, es una solución respetuosa con la derivación original desde un adjetivo. En tal sentido, “bebercio”, la propuesta de Monreal (2017: 14), se antoja la más alejada en ambos aspectos, amén de introducir unas comillas ausentes en el texto de Balzac. De nuevo, como en otros casos, se mutila a conciencia el texto original para no traducir el neologismo (Godó, 1969b: 304) o incluso se hace una adaptación cruda como “saulografía” (Acerete, 1968: 23) que, al contrario que la invención balzaquiana, nada irónico aporta al lector de la traducción.

La continuidad estilística de *La Comédie humaine* hace que algunos neologismos reaparezcan en varias novelas, lo que obliga a que la traducción deba ser muy cuidadosa para mantenerlos inalterados en todos los textos, aun cuando el significado preciso en cada uno de ellos adquiriera matices relevantes en función del contexto. Un caso notable en el ciclo Vautrin es el del adjetivo *diogénique*, formado a partir del nombre del filósofo griego y cuyo primer registro en 1829 lo sitúa el *TLFi* precisamente en *La Physiologie du mariage* (361); además, atribuye a Balzac el uso casi exclusivo del neologismo. A él cabría añadir el verbo *diogéniser*, que con el significado de

⁵ Maestre, al contrario que Cansinos, incluso respeta la incoherente ausencia de cursivas del original.

“vivre comme vivait Diogène, et notamment dans un grand dénûment matériel” aparece registrado en *La peau de chagrin* (78). En el ciclo Vautrin, “diogénique” aparece 3 veces, una en cada novela:

Michel Chrestien, pauvre comme Lucien, comme Daniel, comme tous ses amis, gagnait sa vie avec une insouciance diogénique (*Illusions perdues*, 176).

Calme comme un sauvage, les mains hâlées, Contenson, petit homme sec et maigre, avait cette attitude diogénique pleine d'insouciance qui ne peut jamais se plier aux formes du respect (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 424).

– On dirait que vous avez peur de me devoir quelque chose ? s'écria Vautrin en plongeant un regard divinateur dans l'âme du jeune homme auquel il jeta un de ces sourires goguenards et diogéniques desquels Eugène avait été sur le point de se fâcher cent fois” (*Le père Goriot*, 382).

Parece claro que en el primer caso, aplicado a los miembros del Cenáculo en el que se integra Lucien en la segunda parte de *Illusions perdues*, el neologismo se reviste de una connotación positiva que, en el segundo ejemplo, se percibe como abiertamente negativa aplicada al despreciable y mezquino Contenson, aun cuando las formulaciones sean parecidas (“insouciance diogénique” frente a “une attitude diogénique pleine d'insouciance”). En el tercer caso, aplicado a Vautrin, el neologismo adquiere, contaminado sin duda por el significado de *goguenards*, un matiz de causticidad que define a la perfección el siniestro carácter y la ambigüedad malévola del personaje. En los tres ejemplos, la traducción española deberá estar atenta a respetar formalmente el neologismo y a procurar, por tanto, que sea también el contexto en que se aplica el que aporte los matices semánticos señalados. Sin embargo, la realidad de las traducciones manejadas es sorprendentemente variada pese a la innegable facilidad de adaptación del término. En el caso de *Le père Goriot*, optan por “diogénicas” Albiñana (2005: 90), Gallego (2011: 149), Giménez (2014: 236) y Gutiérrez (2015: 127), que también añade una nota explicativa. En cambio, traducciones como “cínicas” (López, 1983: 122) y “filosóficas” (Godó, 1969a: 295) destruyen el neologismo y activan en todo caso solo los significados más obvios, a costa de perder la ambigüedad semántica original. Las soluciones “digna de Diógenes”, aportada para *Illusions perdues* por Maestre (2001: 274) y Monreal (2017: 234), y “digna de un Diógenes” en el caso de *Splendeurs et misères des courtisanes* (Acerete, 1973: 139; Escarpizo, 1969: 120) evitan también el neologismo mediante una explicación del mismo. Mención singular merecen las propuestas de Cansinos y Giménez en tanto que traductores únicos de las tres novelas del ciclo. Giménez no parece haber reparado en la continuidad del neologismo balzaquiano y, en consecuencia, vuelve a optar, por tres traducciones diferentes: “propia de Diógenes” (2016b: 208) en el caso de *Illusions perdues*;

“diogénicas” (2014: 236) para *Le père Goriot*; y “diogenesca” (2016a: 173) en *Splendeurs et misères des courtisanes*. En cambio, Cansinos (2004: 235; 2003b: 569; 2003a: 74) sí mantiene coherentemente la continuidad original⁶.

Frente a la recurrencia de ciertos neologismos como *diogénique*, otros son de tipo hápax, es decir, presentan un solo registro en los textos balzaquianos (cf. Amar, 1972), con independencia de que con posterioridad se hayan incorporado o no a la lengua. Algunos son especialmente llamativos y la traducción debe proponerse como objetivo irrenunciable trasladar esa extrañeza al texto de llegada. Es lo que, en la segunda parte de *Illusions perdues*, sucede en la respuesta que Lucien le da a Lousteau acerca del crítico literario Félicien Vernou (278):

– [...] As-tu maintenant envie de te marier ? Vernou n'a plus de cœur, le fiel a tout envahi. Aussi est-ce le journaliste par excellence, un tigre à deux mains qui déchire tout, comme si ses plumes avaient la rage.

- Il est gunophobe, dit Lucien. A-t-il du talent ?

El llamativo neologismo *gunophobe* es una brillante invención de Balzac para describir y justificar el agrio carácter y las acerbias críticas literarias de Vernou por la destructiva influencia de su esposa. Se trata de una opción terminológica arriesgada, pero precisa, que Balzac pone en boca de Lucien para subrayar la naturaleza arribista de un personaje, que, mediante cierto esnobismo lingüístico en este caso, deja al descubierto sus pretensiones de introducirse a toda costa en los círculos literarios parisinos. Conviene señalar, no obstante, que en época de Balzac la extrañeza de *gunophobe* no era en realidad mucho mayor que la del sinónimo *misogyne*, un término que, aunque registrado ya en 1564, era aún de escasísima utilización en el siglo XIX. De hecho, el sustantivo correspondiente, *misogynie*, no se recoge hasta 1812. Piénsese, como referencia para el español, que el diccionario de la Real Academia incluyó “misógino” en 1925 y que “misoginia” tuvo que esperar hasta 1936. En definitiva, la opción de Balzac es que Lucien utilice el neologismo *gunophobe* y no *misogyne*, que, aunque llamativa también, no era una palabra nueva; y, por tanto, dada su fácil adaptación, una traducción consciente debe decantarse no por “misógino” (Godó, 1969b: 192) sino por neologismos como “ginéfobo” (Monreal, 2017: 359)⁷, “ginefobia” (Giménez, 2016b: 323) o incluso “gunófobo” (Cansinos, 2003b: 637; Ribera, 1970: 308); y en ningún caso por la supresión de un término tan llamativo (Acerete: 1968: 293) o por soluciones incomprensibles como “ginecófago” (Maestre, 2001: 416), que sólo se explica como errata de “ginecófago” o “ginecófugo”, que aun así no dejarían de ser propuestas tan extrañas como inexactas.

⁶ La traducción de *diogénique* como “dionisiaca” en *Illusions perdues* (Acerete, 1968: 195) es, a todas luces, un error flagrante.

⁷ No obstante, Monreal (2017: 725) remite al sinónimo “misógino” en nota explicativa.

3. Conclusiones

Pese a los innegables avances en la apreciación del estilo de Balzac, no es menos cierto que el proceso de desmontaje de la institucionalización de los prejuicios estilísticos reseñados parcialmente en este trabajo no ha concluido. Frente a otros novelistas poseedores de un estilo esculpido a conciencia y con gran significación narrativa (el caso de Flaubert es emblemático), Balzac sigue siendo, en el sentir popular y en gran medida en el de cierta crítica influyente, un autor sin duda esencial para la historia de la novela, pero cuyo estilo no acaba de asentarse como uno de los factores determinantes de su grandeza. Es más, en demasiadas ocasiones se sigue percibiendo incluso como un demérito que afianza el tópico de que Balzac fue un gran novelista y no tanto un gran escritor. Las proporciones de una obra como *La Comédie humaine*, con sus inevitables descuidos, ciertamente no ayudan, ni tampoco que los estudios estilísticos no gocen en la actualidad del favor del que disfrutaban otras aproximaciones críticas a la literatura.

En las páginas precedentes se han mostrado, por un lado, los vaivenes críticos en la consideración del estilo balzaquiano y se ha apuntado la asunción de la hipérbole como un factor que explicaría y ayudaría a valorar en su justa medida la empresa estilística de Balzac. Por otro lado, el análisis de las traducciones de *La Comédie humaine* apunta a que en demasiadas ocasiones los traductores han asumido acriticamente el desdén histórico por el estilo balzaquiano. Ello se pone de manifiesto en que un número importante de las mismas, con independencia de sus méritos y de su calidad general, no reflejen o lo hagan de modo poco consistente a veces los estilemas fundamentales.

El estudio de la adjetivación y de los neologismos en que se ha centrado nuestra investigación es, creemos, significativo al respecto. Ambos estilemas desempeñan una destacada función en la narrativa de Balzac. El corpus escogido es limitado pero, a nuestro entender, significativo. Por un lado, se centra en tres novelas muy relevantes de *La Comédie humaine* que forman una unidad evidente; por otro, se han seleccionado traducciones representativas por motivos diversos, incluyendo además las de Cansinos y Giménez que, al ofrecer las propuestas de un mismo traductor para el ciclo completo, son especialmente significativas a la hora de valorar el nivel de conciencia traductológica de los estilemas balzaquianos y su respeto en los textos de llegada.

Frente a la naturaleza estática del texto original, toda traducción posee un carácter dinámico que invita a su replanteamiento constante. Lo que sostenemos es que el traductor debe conocer en profundidad los recursos mencionados y sus implicaciones para poder trasladarlos de manera efectiva a la lengua de llegada. Sin embargo, la realidad traductológica no lo demuestra suficientemente. Del análisis realizado se puede extraer la conclusión general de que el respeto a los dos estilemas escogidos y a su recurrencia es aleatorio, fruto más bien del azar, pero no de la conciencia real de

que tales rasgos son componentes importantes del estilo balzaquiano que el traductor debe mantener en la mayor medida posible. Ello nos permite también concluir con suficiente evidencia que la lógica evolución en el tiempo de las técnicas de traducción no ha llevado aparejada una mayor conciencia de los estilemas balzaquianos en las traducciones modernas.

Pero la adjetivación y los neologismos son tan solo dos ejemplos escogidos de una red de estilemas mucho más tupida que incluye, entre otros, el particular uso de las cursivas por Balzac; el uso de los plurales enfáticos; su conciencia del ritmo, la prosodia y la puntuación; la deformación de refranes y máximas; los juegos de palabras; o la reproducción de acentos extranjeros, todo ello con la hipérbole como macroestilema determinante. Son todos rasgos de un estilo muy poderoso que hay que analizar con sumo detenimiento desde la perspectiva traductológica para lograr traducciones que refuercen en nuestra lengua la unidad estilística de la ingente obra balzaquiana. Ello exigirá trabajar con un corpus mucho más extenso de obras originales y de traducciones para afianzar las conclusiones aquí alcanzadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACERETE, Julio C. [trad.] (1968): *Balzac. Ilusiones perdidas*. Barcelona, Bruguera.
- ACERETE, Julio C. [trad.] (1973): *Balzac. Esplendores y miserias de las cortesanas*. Barcelona, Bruguera.
- ALBIÑANA, Javier [trad.] (2005 [2003]): *Balzac. Papá Goriot*. La Maison de l'écriture.
- ALLEMAND, André (1965): *Unité et structure de l'univers balzacien*. París, Plon.
- ANONIMO (1831): «*La peau de chagrin*, roman philosophique; par M. de Balzac». *Revue encyclopédique*, 51, 325-336.
- AMAR, Marisol (1972): «Le néologisme de type hapax : quelques exemples et leur usage chez Balzac». *L'Année balzacienne*, 339-345.
- ANDREOLI, Max (2006): «Sur l'écriture balzacienne : *La Rabouilleuse*». *L'année balzacienne*, 7 (1), 321-341. DOI : 10.3917/balz.007.0321.
- ANOLL, Lidia y Francisco LAFARGA (2003): *Traducciones españolas de la obra de Honoré de Balzac*. Barcelona, PPU.
- AUERBACH, Erich (1983 [1942]): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BALZAC, Honoré de: *La Comédie humaine. Édition critique en ligne*. Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Universidad de Chicago), Maison de Balzac. Consulta en línea: <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac-furne/presentation.htm>.
- BALZAC, Honoré de (1966): *Correspondance*. Tomo IV. Ed. de R. Pierrot. París, Garnier.

- BAR, Francis (1963): «Balzac styliste». *Cahier de l'Association internationale d'études françaises*, 15, 309-329.
- BORDAS, Éric (1995): «Balzac à l'épreuve de la stylistique (ou la stylistique à l'épreuve de Balzac). Histoire d'un préjugé». *L'information littéraire*, 3, 34-46.
- BORDAS, Éric (1997): *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BORDAS, Éric (1998): «Balzac, “Grand romancier sans être grand écrivain”? Du style et des préjugés», in A. Herschberg-Pierrot (ed.), *Balzac et le style*. Paris, SEDES, 113-131.
- BORDAS, Éric (2006): «La polysyndète, fait de style “philosophique” dans *Louis Lambert* ?». *L'Année balzacienne*, 7 (1), 67-81. DOI: 10.3917/balz.007.0067.
- BRUNEAU, Charles (1948): «Honoré de Balzac», in F. Brunot (ed.), *Histoire de la langue française des origines à nos jours. L'époque romantique*, vol. 12. Paris, Armand Colin, 366-386.
- CANSINOS, Rafael [trad.] (2003a [1967]): *Balzac. Obras completas (Esplendores y miserias de las cortesanas)*, vol. 6. Madrid, Aguilar.
- CANSINOS, Rafael [trad.] (2003b [1967]): *Balzac. Obras completas (Ilusiones perdidas)*, vol. 4. Madrid, Aguilar.
- CANSINOS, Rafael [trad.] (2004 [1967]): *Balzac. Obras completas (El tío Goriot)*, vol. 1. Madrid, Aguilar.
- DESCHAMPS, Émile (1831): «M. de Balzac». *Revue des deux mondes*, 4, 313-322.
- DERUELLE, Aude y Françoise RULLIER-THEURET (2003): *Illusions perdues, de Balzac*. Neuilly, Atlante.
- ESCARPIZO, Jaime (1969 [1964]): *Balzac. Esplendores y miserias de las cortesanas*. Barcelona, Lorenzana.
- FAGUET, Émile (1913): *Balzac*. Paris, Hachette.
- GALLEGO, María Teresa [trad.] (2011). *Balzac. El pobre Goriot*. Barcelona, Alba.
- GIMÉNEZ, Jordi [trad.] (2014). *Balzac. La Comedia humana (Papá Goriot)*, vol. 1. Barcelona, Ecc Editores.
- GIMÉNEZ, Jordi [trad.] (2016a). *Balzac. La Comedia humana (Esplendor y miseria de las cortesanas)*, vol. 4. Barcelona, Ecc Editores.
- GIMÉNEZ, Jordi [trad.] (2016b). *Balzac. La Comedia humana (Ilusiones perdidas)*, vol. 2. Barcelona, Ecc Editores.
- GODÓ, Juan [trad.] (1969a [1967]): *Balzac. El tío Goriot*. Barcelona, Lorenzana.
- GODÓ, Juan [trad.] (1969b [1964]): *Balzac. Ilusiones perdidas*. 2 vol. Barcelona, Lorenzana.
- GUTIÉRREZ, Marisa [trad.] (2015 [2009]). *Balzac. El tío Goriot*. Madrid, Alianza.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne [ed.] (1998): *Balzac et le style*. Paris, SEDES.
- LARTHOMAS, Pierre (1987): «Sur le style de Balzac ». *L'Année balzacienne*, 8 (1987), 307-327.
- LOPEZ, M. [trad.] (1983 [1969]): *Balzac. Papá Goriot*. Barcelona, Bruguera.

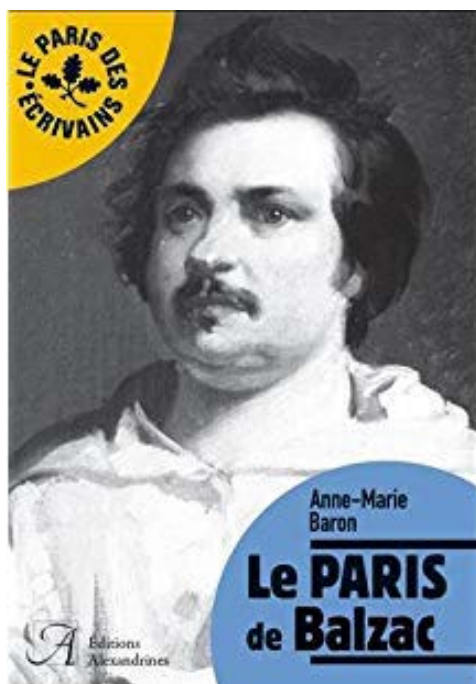
- MAESTRE, J. R. [trad.] (2001). *Balzac. Ilusiones perdidas*. Madrid, Suma de Letras.
- MITTERRAND, Henri (1965): «À propos du style de Balzac». *Europe*, 429-430, 145-163.
- MONREAL, José Ramón [trad.] (2017 [2006]). *Balzac. Las ilusiones perdidas*. Barcelona, Penguin.
- NEEFS, Jacques (1998): «Figurez-vous...», in A. Herschberg-Pierrot (ed.), *Balzac et le style*. París, SEDES, 41-45.
- PIERROT, Roger (1959): «Balzac vu par les siens en 1822». *Les Études balzaciennes*, 7, 249-258.
- RIBERA, J. [trad.] (1970): *Balzac. Ilusiones perdidas*, 2 vol. Barcelona, Petronio.
- STENDHAL (1961 [1838]): *Œuvres complètes (Mémoires d'un touriste)*, vol I. Laussane, Rencontre.
- SURVILLE, Laure (1858): *Balzac. Sa vie et ses œuvres*. París, Librairie Nouvelle.
- TILBY, Michel (2009a): «Neologism: A Linguistic and Literary Obsession in Early Nineteenth-Century France». *Modern Language Review*, 104 (3), 676-695.
- TILBY, Michel (2009b): «New Words for Old? Balzac, Neologism, and Self-Conscious Narrative Discourse». *Modern Language Review*, 104 (4), 976-991.
- TRITTER, Jean-Louis (1974): «Y a-t-il une linguistique balzacienne?». *Grammatica*, 3, 27-33.
- VACHON, Stéphane (1998): «Se plonger dans les écuries d'Augias de mon style», in A. Herschberg-Pierrot (ed.), *Balzac et le style*. París, SEDES, 95-111.
- ZWEIG, Stefan (2005 [1946]): *Balzac. La novela de una vida*. Barcelona, Paidós.

*Routes réelles et espaces virtuels d'un écrivain et sa ville : Balzac**

Jonathan ALLEN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

jonathan.allen@ulpgc.es



Curieuse et originelle à la fois, la collection *Le Paris des écrivains* est une initiative éditoriale qui nous fournit une nouvelle série de géographies urbaines. Pour le faire, elle crée l’empreinte vitale et littéraire de grands auteurs qui sont nés ou qui ont vécu à Paris. Il semble qu’il n’y ait pas une formule éditoriale concrète, un schéma type, pour ces livres. Ils sont par leur format, presque des miniatures, confiées à des spécialistes littéraires. Ces guides modestes, conçus à une autre échelle esthétique, deviendraient de nouveaux objets du désir bibliophile. Leurs petites dimensions et leur sobriété leur confèrent un statut plus humble, celui des livres rigoureux à portée de toutes les bourses, qui aura toujours son charme singulier.

Quelques uns des titres, comme *Le Paris de Modiano* (Commengé, 2015), emploient un système d’évocation directe pour recréer le Paris des créateurs, d’autres choisissent la narration historique plus classique. C’est le cas du *Paris de Balzac*, d’Anne-Marie Baron. Lectrice et experte de Balzac, elle a écrit un guide plein de références, de dates et d’informations, conformé par une dynamique de compression, dont les paramètres sont imposés autant par les caractéristiques formelles du livre que par la sélection des matériaux.

* Sur l’ouvrage de Anne-Marie Baron, *Le Paris de Balzac* (Paris, Éditions Alexandrines, coll. « Le Paris des Écrivains », 2016. 127 p., ISBN: 2370890274).

L'auteure nous rappelle, au commencement, un fait essentiel : si Paris va être le théâtre de son destin, la capitale n'est pas le lieu de naissance du romancier. Balzac fait, comme tant de ses futurs personnages, le déplacement fondamental de la campagne à la capitale, d'un univers à un autre. Ce parcours ascensionnel sous-tend toute la géographie humaine, et détermine, en grande partie, la mobilité de *La Comédie Humaine*. Le Paris de Balzac, semblable au Londres de Dickens, ou au Madrid de Galdós, est une grille d'ascensions et de descentes bouleversée par une nouvelle économie et une nouvelle vitesse. Les coordonnées du succès et de l'échec ne sont plus les mêmes pendant le premier cycle de l'essor capitaliste. Paris est une ville à conquérir une fois qu'on a appris ses codes et ses lois devenues profondément amORALES. Le métaphore du vaste engrenage « infernal » qui inspire les images du fameux *Avant-Propos* à *La Comédie Humaine* correspondront aux analyses socio-économiques de Marx et d'Engel dans la décennie de 1840. Le regard dominateur d'Eugène de Rastignac, évoqué dans les premières pages du livre, est l'élément clé de cette nouvelle géographie humaine et urbaine, une morphologie du désir qui est celui du romancier aussi.

Paris est simultanément une entité de grande complexité, un être polymorphe générateur de réalités et de climats très divers, un diorama qui attend la mécanisation du cinématographe Lumière, une source de merveilles modernes. Balzac va la connaître intensément, en gardant toujours son regard d'enfant provincial ; Galdós, qui mourra à Madrid, gardera son regard insulaire sur la métropole espagnole. Paris sera le chantier d'une philosophie littéraire et d'une nouvelle réalité artistique, physique et symbolique, qui modifiera le cours du roman européen. C'est la volonté et le programme d'un créateur-penseur, certes. Mais l'observation multiple de la vie parisienne a lieu, se produit, aussi, grâce « à la fiche résidentielle » de l'écrivain, qui comptera, entre l'établissement de sa famille au Marais en 1815 (à la Rue du Temple) et sa dernière et tragique demeure, Rue Fortunée, plus de dix adresses différentes. « Chaque déménagement a une signification narrative et sociologique dans cet ensemble qui a ses lois et sa géographie » (Baron, 2016 : 12).

Ces déménagements dûs à maintes causes servent à dessiner des espaces urbains très précis avec leurs « microgéographies » sans lesquelles l'interprétation de la ville contemporaine est impossible, voire futile. Balzac sera observateur des quartiers jadis privilégiés (Le Marais où il va à l'école, vit en famille et fréquente le salon de James de Rothschild) ; d'autres à la mode (Le Faubourg Saint-Germain où il se rêve amant de la Marquise des Castries). Il observera les fascinantes *Galleries de bois*, lieu de la conscience « dialectique », décrites par Walter Benjamin, dont la sensibilité historique ressemble à celle de Balzac (cf. Witte, 2007) ; les endroits populaires, comme les cabinets de lecture et les restaurants de « subsistance », par exemple Chez Flicoteaux ; les lieux de la haute culture, les salons de Mme Récamier, de la Comtesse Belgiojoso,

de Lord et Lady Grandville, et les non-lieux de la ville, espaces aux limites, comme la Rue Cassini où les joueurs de boules se rencontrent.

Tous ces espaces permettront au créateur de développer des rôles critiques et artistiques qui façonneront les contextes de *La Comédie Humaine*. Balzac est un flâneur de Paris, comme Kafka le sera de Prague, capable de transformer la flânerie en procédure de connaissance, en contact continu avec le collectif et le singulier. C'est ainsi qu'il devient chroniqueur et conservateur du patrimoine, mettant en valeur (comme Ruskin et Viollet-le-Duc) les traces du gothique et du baroque (qui survivront jusqu'au commencement du XX^e siècle dans les photographies d'Atget). Nouveau parallélisme avec Kafka. Balzac évoquera de vieux bâtiments et de vieilles rues disparues sous les pilons de la spéculation naissante ; Kafka, exprime à son ami Janouch, comment le vieux quartier juif, le ghetto, continue à lui posséder une fois démolie afin d'accomplir son assainissement¹.

Surtout, son oeil se porte sur les groupes humains et les individualités « typiques » qui ont à peine paru dans la grande littérature du passé, tels que les ouvriers dans leur va-et-vient ou les joueurs de boules qui se donnent rendez-vous aux confins de la ville. Son observation est à la mesure d'une nouvelle réalité où le présent a le pouvoir de vite détruire le passé et d'oublier ses formes, soit par intérêt spéculatif, soit par négligence, où la ruine n'a qu'une vie très courte. Nous nous débattons encore entre ces deux pôles. Balzac étudie les nouveaux boulevards et les vieilles ruelles de Paris, et de cette confrontation naît une structure symbolique du réel qui rédefinira même les effets du climat et de ses phénomènes (la pluie).

Finalement, Paris est un grand corps à disséquer qui nous montre l'anatomie morale de la collectivité. Les signes intrinsèques des rues et des quartiers obéissent à toutes les forces possibles et servent à prédisposer et à modérer sentiments et pensées. Ce n'est pas, par hasard, que les rédacteurs du Guide Général de la Maison de Balzac (Meyer-Petit et Panchout, 1991 : 38-39) ont inclus entre les documents textuels, les merveilleux paragraphes de *Ferragus* qui détaillent cette géographie spirituelle, que l'histoire officielle n'a su, jusqu'à ce moment, comment écrire.

Le Paris de Balzac d'Anne-Marie Baron nous redécouvre l'odyssée personnelle d'un grand écrivain qui a refait l'idée et l'image d'une grande capitale avec la vision clairvoyante de la modernité où nous sommes, presque deux siècles après, encore installés.

¹ Gustav Janouch, dans ses *Conversations avec Kafka*, dit : « Dans nous vivent encore ces coins obscurs, les passages mystérieux, les fenêtres closes, les sales cours, les tavernes bruyantes et les auberges fermées. Aujourd'hui nous nous promenons par les rues spacieuses de la ville reconstruite, mais nos pas et nos regards sont furtifs. Au-dedans, nous tremblons toujours, comme dans les vieilles rues de la misère. Notre coeur ne connaît l'assainissement réalisé. Le vieux et malsain quartier juif, à notre intérieur, est plus réel que la nouvelle cité hygiénique qui nous entoure. Éveillés, nous marchons dans un rêve ; fantômes, nous-mêmes, des temps passés » (*apud Ripellino*, 1973 : § 57).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

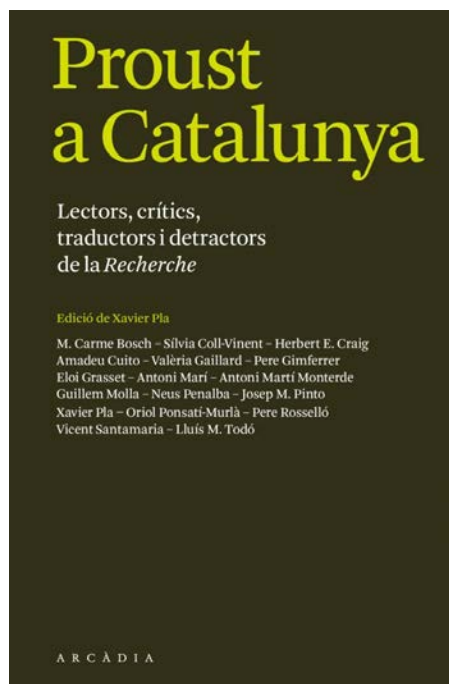
- BARON, Anne-Marie (2016): *Le Paris de Balzac*. Paris, Éditions Alexandrines (coll. « Le Paris des Écrivains »).
- COMMENGÉ, Béatrice (2015) : *Le Paris de Modiano*. Paris, Éditions Alexandrines (coll. « Le Paris des Écrivains »).
- MEYER-PETIT, Judith et Anne PANCHOUT (1991) : *Maison de Balzac. Guide Général*. Paris, Éditions Paris-Musées.
- RIPELLINO, Angelo Maria (1973) : *Praga Magica*. Turin, Giulio Einaudi editore.
- WITTE, Bernd [dir.] (2007) : *Topographies du souvenir. Le livre des passages de Walter Benjamin*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

La recepción de Proust en Cataluña*

Glòria FARRÉS FAMADAS

Universidad Pompeu Fabra

gloria.farres@upf.edu



La recopilación de ensayos *Proust a Catalunya* tiene como origen el coloquio internacional “Proust a Catalunya. Experiències de lectura (lector, crítics, traductors i detractors de la *Recherche*)”, que se celebró en junio de 2016, organizado por el director de la Cátedra Josep Pla, el doctor Xavier Pla, en la Universidad de Girona, con el objetivo de reflexionar y debatir sobre la influencia de Marcel Proust en la literatura y la cultura catalanas.

El volumen incluye diecisiete artículos que permiten diversas aproximaciones a la influencia que la obra de Marcel Proust ejerció —y ejerce— en la cultura catalana, tanto desde el punto de vista de la traducción y la crítica, como desde la influencia directa, más o menos intensa, sobre los principales escritores y artistas catalanes: Josep Pla, Llorenç Villalonga,

Mercè Rodoreda o Salvador Dalí.

El primer artículo, a modo de preámbulo, es una presentación de la “Societat Catalana d’Amics de Marcel Proust” (SCAMP), a cargo de su presidente, Amadeu Cuito, escritor y gran conocedor de la obra de Proust, quien posee una de las bibliotecas privadas especializadas en Proust más importantes del mundo. El objetivo de esta sociedad, creada en Barcelona el 2014 a raíz de las nuevas traducciones al catalán de la *Recherche*, es divulgar la obra de Proust e impulsar la investigación, tanto de la

* Sobre la obra editada por Xavier Pla, *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductors i detractors de la Recherche*. (Barcelona, Arcadia, 2016; 384 p. ISBN: 978-84-946163-0-3).

teoría literaria que contiene la obra proustiana, como del análisis de su meticulosa construcción, así como la profundización en la infinidad de temas que la obra despierta. En los encuentros mensuales de la Sociedad en la librería Laie de Barcelona, los socios reflexionan sobre las novedades que se publican entorno a la obra de Proust y, de forma general, se debate sobre la modernidad de Proust y sobre el carácter revolucionario de su obra. Puntualmente, profesores y autores dan conferencias, como la profesora mejicana Luz Aurora Pimentel o el escritor francés Mathias Enard. Cuito destaca que la publicación de *Proust en Catalunya* es motivo de satisfacción para la Sociedad, ya que desde la universidad se da un impulso enérgico al estudio de Proust y favorece el fin último de la Sociedad: compartir el placer de leerlo.

La introducción general, hecha por el editor del libro, Xavier Pla, justifica el eje central que une la mayoría de los artículos: resaltar la importancia de confrontar una cultura con otra, en este caso, la francesa con la catalana. Efectivamente, desde el punto de vista de la literatura comparada, tiene un gran interés tantear los lazos que unen dos culturas que se miran cara a cara, de igual a igual, e intentar comprobar que, por más que una sea mucho mayor que la otra, la pequeña lucha desde esta confrontación por no convertirse en una cultura satélite. Así pues, tiene gran importancia analizar la recepción en Cataluña de una obra de primer orden como *En busca del tiempo perdido*. En su exposición, Xavier Pla hace un recorrido general de esa recepción que parte de los dos autores catalanes que tuvieron trato personal con Proust, Santiago Rusiñol y Josep Maria Sert, analiza las primeras reacciones a la obra proustiana de los años veinte, sus defensores y sus detractores, los números especiales dedicados a Proust en la revista *Destino* o en *La Vanguardia*, y llega hasta los estudios de hoy en día de Víctor Gómez-Pin, Jaume Urgell o Jordi Llovet. La asimilación de la recepción, en Cataluña y en el mundo, permite que actualmente Proust sea considerado como el eslabón entre la literatura decimonónica y la novela moderna: “Proust inaugura una nueva era para la literatura del siglo XX durante la cual, abandonada ya definitivamente la era de la «representación», la narración acaba siendo reabsorbida por un discurso en el que el escritor está inevitablemente empujado a mostrar el acto mismo de la escritura”.

Estos dos artículos son el prefacio a los quince restantes, más específicos, que se aglutinan bajo seis apartados: “Experiencias de lectura”, “Primeras lecturas”, “Lectores y críticos”, “Creadores y recreadores”, “Ecos y resonancias”, y “Relaciones tóxicas”. Ordenados siguiendo este gran abanico temático, los artículos despliegan aspectos más académicos de la recepción proustiana en prensa, traducciones y ensayos, también en la influencia sobre otros creadores, así como aproximaciones más personales y concretas, de escritores y traductores, que completan y enriquecen el volumen.

El primer apartado, titulado “Experiencias de lectura”, es la visión de tres escritores actuales, Pere Gimferrer, Antoni Marí y Oriol Ponsatí-Murlà, que dan una aproximación personal sobre la obra de Proust. El interesante artículo de Gimferrer

pone de relieve de qué manera Proust hace de su propia vida una gesta, y cómo su búsqueda es una historia de autoconocimiento universal. Nos muestra que la prosa de Proust es la culminación, y a su vez la destrucción por exceso, de la prosa que había empezado con Chateaubriand. Resalta su excelencia, su gran agudeza e ironía para describir las costumbres sociales, y lo coloca al mismo nivel de Dante: “la visión social de los güelfos, los gibelinos y los diversos personajes es al mismo tiempo tan cruel, tan piadosa, tan irónica, y tan sangrante como la de Proust”. Marí, por su parte, centra su artículo sobre un tema muy concreto y esencial en la *Recherche*: la distinción entre el yo artístico y el yo histórico. Eso le lleva a la memoria involuntaria tal como Proust la analiza, que nos desvela la esencia del individuo, esa memoria donde la inteligencia no opera (la experiencia de la magdalena, la de los tres árboles...) y es en el intento de expresarla donde el narrador halla su vocación de escritor. Por último, el artículo de Ponsatí-Murlà, de carácter más filosófico, tiene la singularidad de centrarse en el último párrafo de la *Recherche*, donde el narrador compara el pequeño lugar que el hombre ocupa en el espacio con el tiempo vivido y aparece la metáfora de los hombres como gigantes sumergidos en los años. A partir de esta potente imagen y de su genealogía —desde Bernat de Chartres y su versión opuesta en Montaigne—, articula la relación huidiza entre la memoria individual y la memoria colectiva. El intento de Proust de recuperar la memoria a partir de la escritura, un intento fallido según Ponsatí-Murlà, busca la atemporalidad del arte, y ello es en sí mismo un problema metafísico de primera magnitud.

El segundo apartado, que lleva por título “Primeras lecturas”, consta de dos artículos que se aproximan de forma más académica a la recepción de Proust en Cataluña desde la prensa. El artículo del profesor emérito de la Universidad de Nebraska, Herbert E. Craigh, destaca que las primeras noticias de Proust en la prensa española no aparecen hasta 1919, cuando el escritor francés gana el premio Goncourt con *A la sombra de las muchachas en flor*, pero que después, entre 1919 y 1935, se publican gran número de artículos excelentes — pocos países publicaron tantos—, y empiezan ya las traducciones. Con la llegada de la Guerra Civil, toda la recepción queda paralizada. El interesante artículo del profesor Xavier Pla glosa la figura de Agustí Calvet, conocido como Gaziél, quien fue un lector de Proust precoz y brillante. Cuatro días después de la muerte de Proust, el 22 de noviembre de 1922, Gaziél publicaba en *La Vanguardia* un artículo necrológico fundamental, uno de los mejores artículos sobre Proust de los años veinte. Su interpretación coincide con los grandes críticos alemanes Spitzer y Curtius en refutar el biografismo y concentrarse en el análisis literario, tanto de la memoria involuntaria como de la coherencia de las estrategias narrativas, que dan una lógica interna a la obra. Gaziél planta cara así a las críticas destructivas de Eugeni d’Ors y de Ortega y Gasset a propósito de la falta de estructura y de acción. Xavier Pla finaliza su detallado artículo recordando que Gaziél es muy crítico con la opinión de que la obra *Vida privada*, del escritor catalán Josep Maria de Sagarra,

rra, presenta una influencia proustiana. Gaziel, con un tono un poco humillante, califica la obra de Sagarra de superficial, carente de sustancia interior.

El siguiente apartado, “Lectores y críticos”, se aproxima a la recepción de Proust en un autor esencial como Josep Pla, gran prosista y también gran lector, así como a dos importantes críticos: Ramon Esquerra y Maurici Serrahima. El artículo de Antoni Martí Monterde, profesor de la Universidad de Barcelona, se inicia con el primer viaje de Josep Pla como corresponsal a París, en 1920, un París que ya tiene para él algo de literario, puesto que Pla lo conoce a través de los textos de Rusiñol. Cuando descubre la *Recherche* le interesa especialmente la forma. Martí Monterde expone que la descripción de Proust, siempre a la búsqueda del detalle, será muy próxima a la escritura de Pla, y la constante reescritura que ejerce Pla sobre sus textos es una manera de rehacer la memoria. Pla ve a Proust como un realista, pero no de la realidad directa y cruda, sino de los recuerdos de la realidad, un realismo mucho más rico. Es un realismo de los detalles, y para Pla, los detalles son la quintaesencia de toda obra escrita. El siguiente artículo, de Guillem Molla, profesor de la Universidad de Massachusetts, expone el pensamiento del crítico Ramon Esquerra. Aunque Esquerra no escribió nunca ningún artículo monográfico sobre Proust, sí tiene agudas reflexiones esparcidas por otros artículos y se interesará especialmente por la “novela psicológica” a la cual Proust da una última vuelta de tuerca. Por su parte, el artículo de Sílvia Coll-Vinent sobre Maurici Serrahima se centra en el importante ensayo que hizo, el primer ensayo importante sobre Proust en catalán. Animado por el crítico Benjamin Crémieux, Serrahima hará un ensayo en francés publicado en los años cincuenta, también un prólogo en castellano a la traducción de Proust y este importante ensayo en catalán en 1971, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Proust. Serrahima pone en relación la dolencia asmática que sufría Proust con la memoria involuntaria. Siendo él mismo también asmático, Serrahima vinculará la intermitencia de los ataques de asma —la angustia que suponen, pero también la visión infinitamente más lúcida y única de la esencia del tiempo que comportan— con la intermitencia y la duración de la memoria involuntaria. Coll-Vinent, profesora de la Universidad Ramon Llull, nos regala un artículo de ritmo pausado, interesante y lleno de detalles.

El tercer apartado, “Creadores y recreadores”, es, quizás, el más significativo desde el punto de vista literario, porque se centra en los creadores influidos por la obra de Proust: Llorenç Villalonga, Mercè Rodoreda y Miquel Àngel Riera. M. Carme Bosch, profesora emérita de la Universidad de les Illes Balears, muestra el entusiasmo de Villalonga por Proust, tanto en los artículos como en su propia obra de ficción, y cómo va a contagiar esta pasión a sus discípulos: Blai Bonet, Jaume Vidal Alcover, o Baltasar Porcel. El artículo de la doctoranda Neus Penalba sobre la gran escritora Mercè Rodoreda, lleno de reflexiones interesantes, muestra cómo la influencia de Proust no está en el estilo, sino en determinados mecanismos narrativos y ejes temáti-

cos. Aunque las referencias a Proust sean encriptadas e intertextuales, Penalba afirma que Rodoreda es la figura más parecida a un Proust catalán por la importancia que su obra tienen en el imaginario colectivo de la sociedad catalana, así como por la capacidad de transmitir la experiencia de los sentidos y de los recuerdos a través de su prosa. Finalmente, Pere Rosselló, profesor de la Universidad de les Illes Balears, muestra la influencia de Proust en el escritor mallorquín Miquel Àngel Riera, tanto en su concepción de la literatura, en su pasión por Vermeer, como también en el uso de frases largas, aunque no contiene el elemento biográfico proustiano.

En el apartado de “Ecos y resonancias”, con dos artículos, uno dedicado a Salvador Dalí y otro a Pere Gimferrer, encontramos, quizás, el texto más brillante de todo el conjunto, por su aportación, su novedad, y su calidad estilística. Se trata del artículo de Vicent Santamaria, doctor por la Universidad de Barcelona, escritor e investigador independiente, titulado “El Proust de Dalí: de la indiferencia a la devoción”, repleto de datos interesantes e ilustraciones, que describe la evolución que siguió el pintor ampurdanés en su apreciación de la *Recherche*. Santamaria explica que mientras Dalí forma parte del grupo de los surrealistas detesta Proust por analizar demasiado los sentimientos, ya que los surrealistas se hallaban a las antípodas de ello y postulaban la objetividad científica. A partir de los años cuarenta, cuando Dalí rompe con los surrealistas, se irá acercando a la obra de Proust, aunque con titubeos. Siguiendo la crítica d’Ors, pensará que la *Recherche* no tiene estructura, y en una entrevista dirá que es debido al carácter neurótico depresivo de Proust, cosa que no le pasa a él, que es un paranoico —afirma él mismo—, y la paranoia da una estructura sistemática. El acercamiento se producirá lentamente, pero de forma natural, porque Proust y Dalí comparten obsesiones comunes, como la pasión por Vermeer de Delft, Gustave Moreau y, especialmente, Wagner, donde coinciden en valorar *Tristán e Isolda* como su mejor ópera. También tendrán en común el interés por las perversiones, o la pasión por un cuadro de Luminais llamado *Les Énervés de Jumièges*, que también aparece en *Contra Sainte-Beuve* y en la *Recherche*. En 1971, en el aniversario del nacimiento de Proust, Dalí preparará un número especial para la revista *Vogue*. Con total libertad, Dalí escoge, a partir de asociaciones delirantes, construir un collage donde une el final de *A la sombra de las muchachas en flor* con una lata de sardinas y una foto de toreros. Santamaria acaba mostrando que la imagen que tiene Dalí de Proust es la de un místico profano. Este artículo, lleno de matices y anécdotas, ha sido traducido al francés por la Societat d’Amics de Marcel Proust y será publicado en el *Bulletin Marcel Proust* de 2018, que edita la Société des Amis de Marcel Proust de París. Acaba este bloque el artículo sobre Gimferrer y la metáfora, hecho por Eloi Gasset, profesor de la Universidad de California-Santa Barbara, donde se analiza la lengua de Gimferrer y se muestra que, como Proust, el problema de la literatura es también el problema de la lengua. En Gimferrer hay un intento deliberado de incorporar a su lengua diferentes tradiciones que, por diferentes razones, han quedado

abortadas. Con este procedimiento, integra el arte de Proust en la historia de la literatura catalana.

El libro se cierra con tres artículos de tres traductores de Proust al catalán, incluidos bajo el irónico apartado “Relaciones tóxicas”. Lluís Maria Todó, que actualmente está traduciendo una selección de cartas de Proust al catalán y al castellano, trata la relación de Proust con la traducción, y remarca dos frases importantes. La primera, la dice en *Contra Sainte-Beuve*: “Los libros buenos parecen escritos en una lengua extranjera”. Y a partir de ella nos muestra que la desviación estilística de cada autor, como la de Flaubert o la de Gérard de Nerval, es donde el traductor encuentra la gran dificultad de traspaso de una lengua a otra. La segunda frase es de *El tiempo recobrado*, donde Proust destaca que el libro verdadero, el escritor no debe inventarlo porque ya existe en él, debe traducirlo. Los dos restantes traductores, Josep Maria Pinto y Valèria Gaillard, son los dos actuales traductores de la *Recherche* al catalán. Sus artículos nos explican el origen de esta empresa y nos brindan un interesante *work in progress*, donde analizan las principales dificultades que encuentran en la traducción, tanto a nivel léxico, sintáctico o histórico, y nos ponen delante mismo del texto, de su concreción y su magnífica creación.

El resultado global de este mosaico de artículos proustianos es muy positivo. Un texto enriquece al otro, lo complementa, lo lleva más lejos, y la lectura seguida supone un gran placer, porque ensancha la interpretación de la obra de Proust mostrando sus infinitas influencias. No cae en el peligro de ser pura erudición, sino que por el contrario elabora un retablo de alta cultura humanística. Y esto es gracias a cada uno de los dieciséis autores que contribuyen al ensayo, pero especialmente al profesor Xavier Pla que lo ha orquestado. En anteriores aportaciones, Xavier Pla ya nos ha hecho entrar sin prejuicios en obras de Eugeni d’Ors, Blai Bonet, Joan Estelrich o Joan Sales. Estas aportaciones son esenciales para ir construyendo un suelo cultural sólido y duradero para la literatura catalana.

De la alteridad y la identidad: un acercamiento a la Imagología en las literaturas francófona y anglófona*

Helena FERNÁNDEZ DE TORO

Universidad de Castilla-La Mancha

Helenafernandez08@gmail.com



Nuestra capacidad visual es la herramienta que nos permiten asimilar una concepción del mundo que nos rodea. Con las imágenes de nuestros ojos construimos un entorno, una estructura social, un sistema de valores, unas tradiciones, incluso nuestros sueños... Y, en especial, miramos al *Otro*, es decir, a una persona, un grupo de personas o un colectivo social, y lo situamos dentro de este marco referencial y contextual. La imagen del *Otro mirado* por el *Yo que mira* hace surgir cierta sensibilidad y un pensamiento sobre la ideología, cultura e historia de su mundo. En definitiva, esta serie de relaciones e ideas se han edificado con las imágenes que han captado nuestra vista, y de este modo se ha cimentado nuestra realidad. No obstante, nos preguntamos: ¿Esta realidad que percibe nuestra mirada es real?

La respuesta a esta pregunta nos la facilita el grupo de investigación I+D de la Universidad de Castilla-La Mancha *La Mirada del Otro en la literatura francófona y anglófona* (MOLAF) con la publicación de su primer libro, de título homónimo. Este grupo nació en 2016 y se interesa principalmente en las representaciones extranjeras de habla inglesa y francesa en la literatura. Para poder resolver la cuestión anterior

* A propósito de la obra editada por Montserrat Morales Peco, *Regards sur l'Autre dans la littérature francophone et anglophone / Gazes on the Other in Francophone and Anglophone Literature* (Madrid, Editorial Dykinson, col. «Clásicos Dykinson», 2017, 321 p., ISBN: 978-84-9148-542-1).

han considerado conveniente seguir los pasos de la imagología, disciplina bastante reciente que deriva de la literatura comparada, y, en concreto, se ha seguido la metodología propuesta por Daniel-Henri Pageaux. Asumiendo todo esto, la solución a la pregunta inicial es bastante sentenciadora: no. La realidad que divisamos por nuestro sentido visual no nos brinda un mundo verdadero y objetivo. Es decir, la imagen que percibimos del *Otro* no es real, ya que se encuentra supeditada por una serie de condiciones de carácter social, ideológico, cultural, histórico, político...incluso por unos clichés, unos estereotipos o unos prejuicios que se hallan bastante arraigados en la conciencia social. La imagen procede de un *Yo* que mira al *Otro*, y no podrá ser un reflejo fiel de la realidad ya que estará subyugada por la posición que caracteriza al observador, al *Yo que mira*. Sea como sea, habrá una relación entre el *Yo* y el *Otro* que podrá adoptar posiciones muy dispares: asimilación, identificación, rechazo, fobia...Sin embargo, en todos los casos nos toparemos con una relación dialógica entre alteridad e identidad, y de este fenómeno brotará de forma consecutiva, no solamente una imagen global, colectiva, del *Otro*, sino también una imagen individual y propia, del *Yo*. Así, a través de esta mirada hacia el ajeno, hacia el extranjero, realizaremos una introspección de nosotros mismos y podremos moldear una definición personal y particular. Mirando al otro, nos miramos a nosotros mismos, para así comprender y comprendernos. *Grosso modo*, esta es la filosofía principal que vehicula la imagología y el principal pilar de esta obra académica y crítica.

Este libro está compuesto por diversos artículos redactados por distintos autores y podemos diferenciar dos bloques distintos:

El primero aborda principalmente la cuestión metodológica. El crítico literario y el profesor emérito Daniel-Henri Pageaux nos presenta una serie de presupuestos metodológicos para llevar a cabo el mejor estudio imagológico a nuestro alcance. No solamente nos explica el método para abarcar una obra desde esta perspectiva, explicando los pasos y aspectos para desempeñar esta investigación crítica, sino que también esclarece una terminología: una definición de imagen, unas reflexiones en torno al concepto de estereotipo o la noción de imaginario, de imaginario social, de escenario o la relaciones entre mito e imagen, entre otras más. A continuación, este bloque se enriquece gracias a Olga Elwes Aguilar quien presenta un balance de la historia de esta corriente, desde su nacimiento y asentamiento como disciplina, y su desarrollo y expansión en el siglo XX, hasta la situación actual y su posible función en nuestros tiempos. La autora sostiene que, a partir del post-colonialismo, la imagología se ha convertido en una ideología pluralista, aportándonos una nueva visión crítica global, y así esta vertiente nos ayudará a definirnos desde una perspectiva moral para poder solventar conflictos actuales. Igualmente, se apunta a la imagología como una renovación del humanismo y un nuevo punto de mira para observar la naturaleza antropológica universal con este estudio intercultural.

El segundo bloque está dividido a su vez en tres partes distintas. La primera de ellas se centra en miradas cruzadas entre el Occidente y el Oriente, y la encabeza Esther Bautista Naranjo con un artículo que estudia *Balzac et La Petite Tailleuse* (2000) de Dai Sijie. La autora analiza la historia de unos jóvenes adolescentes en China, dentro de la revolución cultural de Mao. Los protagonistas se sienten oprimidos en un régimen comunista, y dentro de esta represión que los destina a un programa de reeducación en valores revolucionarios consiguen liberarse a través de la literatura, a pesar de su prohibición, los jóvenes tienen acceso a la misma de forma clandestina y se servirán de ella para aliviar su sumisión, y más en concreto, mitigarán esta frustración gracias a las lecturas de Balzac. Los libros serán un medio para forjar una idealización de otro mundo de libertad, de desahogo y de dignidad, y les hará soñar con el mundo capitalista europeo occidental. La autora nos presenta una confrontación social, política e histórica entre ambos mundos. Los héroes protagonizarán en esta situación un crecimiento intelectual y moral, asentando así su madurez y una evolución personal a través de las obras literarias francesas. No cabe duda, los libros se convierten en una vía de escape, en un símbolo de liberación, de aspiraciones e ilusión, y al mismo tiempo, se dotan de un carácter quijotesco y de bovarismo por el cual se interesa tanto la propia autora del artículo. Continúa esta mirada entre Oriente y Occidente Tagirem Gallego García con un trabajo donde se analiza el viaje femenino en India en la obra de *Le premier pas d'amante* (1983) de Laurence Cossé. La autora recurrirá no solamente a la imagología, sino también al Orientalismo y abordará la obra desde una perspectiva de género, pues la historia la protagoniza una mujer. Además, también añadirá un enfoque geocrítico que estudiará la evolución de la protagonista a lo largo de su desplazamiento, que supondrá en la heroína un cambio geográfico, emocional y espiritual. Esta primera parte finaliza con el trabajo de Cándida Lara Alcolea, donde analiza la imagen del amante en tres obras distintas de Marguerite Duras: *Un barrage contre le Pacifique*, *L'amant* y *L'amant de la Chine du Nord*. Se estudia un vínculo amoroso entre el *Yo* y el *Otro*, entre una joven y un amante, y ambos serán imágenes que vehiculan distintas ideologías, utopías y convenciones. Se evidencia así una toma de conciencia de diferentes tradiciones, estereotipos, prejuicios, pensamientos sexuales y amorosos... y en el artículo la autora realizará una interrelación entre las tres para dejar constancia de un enfrentamiento entre el colonizador y el colonizado, de una serie de desigualdades sociales, de una ideología en algunos casos clasista... que impiden el estado sentimental y feliz del amante, perturbando las relaciones de amor verdaderas que trascienden de ciertas mentalidades y de unas fronteras imaginarias y geográficas. Sin duda, la escritora refuta la idea de la imposición de unos prejuicios sobre un colectivo social y que no podamos sobrepasar una cultura impuesta, pues, para ella, el *Yo* se construye y crece a través del *Otro*, y en esta relación armoniosa y compartida, el individuo se reconocerá a sí mismo para poder evolucionar en su mayor medida posible.

La siguiente parte del segundo bloque se desprende de esa mirada cruzada entre Oriente y Occidente y se centra en una más próxima: España y Magreb. Inicia este capítulo Juan Herrero Cecilia, quien aborda los reportajes periodísticos y la obra literaria del autor francés Joseph Kessel, en concreto en aquellos donde habla del bando republicano en la guerra civil de España. Juan Herrero Cecilia analiza una serie de reportajes publicados en 1938 donde se manifiesta las simplicidades del día a día enmarcadas en una guerra fría, desoladora y letal, liderada por el hambre y por el odio. Joseph vuelve a Francia, el *Otro* descubre que el *Yo* sufre la más absoluta indiferencia de los países vecinos, nadie sentía la más mínima sensibilidad hacia los problemas y la guerra que había «al lado» (p.185), hacia el fascismo, la opresión, el miedo... En sus reportajes subyace un pensamiento profundo y humanitario, que intenta despertar la empatía y manifiesta un rechazo profundo ante esta indolencia y desinterés frente a unas situaciones tan injustas y aterradoras. A continuación, Ricardo Marín Ruiz nos ofrece también una visión en este contexto, pero a través de la mirada de Hemingway en *For Whom the Bell Tolls* (1940). El escritor se enamoró profundamente de España, se sintió muy atraído por el país y, en concreto, era un gran aficionado de las corridas de toros. Cabe destacar que Hemingway estaba obsesionado con la muerte, y estos espectáculos se mostraban como una nueva manera de ver la vida enfrentada a la muerte, un ritual donde se ponían en duelo estas dos esencias de la existencia, frente a frente. Esta visión mística de una tradición tan profunda en nuestra cultura le hizo asimilar la personalidad de los españoles. En su obra literaria, protagonizada por Robert Jordan, voluntario que fue a ayudar a combatir el franquismo, se refleja las historias de las personas y no las batallas de grandes escalas. Hemingway proyecta en esta obra su visión en torno al conflicto, muestra la violencia de la guerra y manifiesta que la indisciplina y el individualismo fueron las causas principales que condujeron al bando republicano al fracaso. Ricardo Marín Ruiz sostiene que Hemingway no expresa una imagen justa y fiel de España, al contrario, muestra «su» visión, erigida por unos prejuicios heredados del pasado en su país, su experiencia personal durante la guerra civil e incluso por su amor obsesionado con las corridas de toros. Este estudio imagológico revela que una serie de ideas, estereotipos, mitos... trastocan la realidad auténtica de un país dentro de un contexto histórico, político, y en este caso, bélico. Así pues, la literatura no nos proporciona un espejo fiel de la realidad, pero a la vez tiempo se presenta como un elemento muy importante para poder cuestionarnos la misma. Tras este estudio, encontramos un artículo de Lourdes García Villa que se focaliza en *Total Khéops* (1995) de Jean Claude Izzo. La autora analizará en esta novela policiaca diferentes cuestiones. En primer lugar, aborda la cuestión del espacio donde se sitúa la historia, la ciudad de Marsella, que se caracteriza por su multiculturalidad y por acoger diversas nacionalidades. Esta condición hace que la ciudad recoja una serie de puntos positivos y negativos. Por un lado, hallamos una serie de circunstancias favorables para vivir (ubicación, clima, su grata acogida

da...); por otro lado, nos topamos con aquellas que son desfavorables, como la delincuencia, vandalismo, bandas armadas, crímenes, incluso grupos neonazis y de extrema derecha... La situación financiera y social de los extranjeros-inmigrantes no es buena y entrar en estos grupos delictivos es la vía más fácil para salir de la pobreza. Aquí se expone la imagen mítica de una ciudad que acoge y ayuda al extranjero, pero esta no es del todo objetiva, ya que, como hemos señalado antes, está plagada de peligros y a menudo de un fuerte racismo francés. La autora del artículo sostiene que esta ciudad está entre «la luz y la sombra» (p.258). Además, se deja entrever la imagen que se suele tener del extranjero, plagada de estereotipos y prejuicios. Dicha visión, por tanto, es peyorativa: se mira al ajeno por encima del hombro, y se le cree amenazante y peligroso, así como un trabajador dócil y manejable, que se puede explotar, o provoca un sentimiento de indiferencia y desinterés. No obstante, en la obra también se intentan erradicar estos prejuicios tan fijados en la sociedad mediante la idea de la riqueza que aporta la diversidad cultural de la ciudad y la apertura de espíritu de sus habitantes. De este modo encontramos la alteridad, y se acentúa Marsella como un lugar idóneo para la integración social y humana.

La última parte del segundo bloque está compuesta por dos artículos, que tratan la alteridad en el exilio. La autora del primero de ellos, Montserrat Morales Peco, también editora del libro estudia las obras *Tanguy* y *Le Colleur d’Affiches* de Michel del Castillo. Se analiza la crisis de la búsqueda de identidad y el proceso de exilio en la época de la guerra civil española. La madre del protagonista es española, mientras que el padre es francés, y debido a la ideología republicana de la madre deben huir al país vecino. De este modo, el héroe se siente a caballo entre una nacionalidad y otra, oscilando entre ambas culturas y creando un mestizaje interior en sí mismo. No se ubica ni en un lado ni en otro, no encaja en ninguna de las realidades, y esta condición genera un fenómeno de hibridez y una plena renovación en la personalidad e identidad del individuo. Para poder entender mejor esta fase, la autora tendrá en cuenta el concepto de transculturación teorizado por Fernando Ortiz. No obstante, no dejará de lado la imagología, ni la imagen del *Otro*. La representación extranjera se estudiará teniendo en cuenta la circunstancia de exiliado y el fenómeno de interculturalidad. Finalmente, Ignacio Ramon Gay estudia la alteridad, la otredad y el exilio en la figura de Oscar Wilde, con este artículo no solamente se pone fin a esta última parte del segundo bloque, sino que también al libro en su conjunto. El autor analiza la vida y la obra de este escritor centrándose en el punto final de la época victoriana y las tensiones independentistas entre Irlanda e Inglaterra. La personalidad y la madurez de Oscar Wilde se formó principalmente en Dublín y el contexto histórico y político del país afectó a su carrera, a su ideología y a sus sentimientos, hasta tal punto que llegó a negar de su propia cultura y procedencia, creando en sí un exilio interior. Estas circunstancias incentivaron en el escritor un gran amor e interés por Francia, país que le permitió desahogarse, fomentar su creatividad y escribir literatura. El autor estudia de

qué manera el escritor construyó una nacionalidad múltiple, una personalidad que oscila entre Irlanda y Francia, revelando las partes más complejas de la identidad del *Yo que mira y se mira*.

La imagología, bajo nuestro criterio, aún está muy poco explorada en el ámbito académico español. Sin embargo, este libro nos abre las puertas hacia esta rama de la literatura comparada y nos desgrana sus aportes. La obra que hemos analizado nos ofrece, además de una metodología, diversos análisis con enfoques particulares, que nos ayudan a comprender al individuo y las imágenes que lo rodean. La mirada nos permite asimilar nuestra realidad y ubicar nuestro tránsito por el mundo, un complejo de interacciones humanas e imágenes adquiridas en un pasaje multicultural, y que se manifiesta, en este caso, en escritos literarios. De este modo, la imagología se presenta como una herramienta fundamental para entender la condición humana desde una foco social, antropológico, ideológico, cultural, político, histórico, sentimental, espiritual; es decir, nos permite amplificar la comprensión de nuestras esencias. En suma, este libro que aquí hemos presentado nos aporta nuevos referentes en este tipo de estudios literarios, nos permite transitar por dicho camino, derribando barreras e ideas convencionales y sumergiéndonos en el *Otro* para así desembocar en el *Yo*; en otras palabras, nos ofrece una mirada que nos hace despertar y alzarnos hacia horizontes más lejanos y ambiciosos.

Una obra imprescindible sobre la historia de la enseñanza del francés en España*

Antonio GASPARD GALÁN

Universidad de Zaragoza

agaspard@unizar.es

Diccionario de historia de la enseñanza del francés en España (siglos XVI - XX)



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

GRUP DE RECERCA EN LINGÜÍSTICA
APLICADA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL CATALUNYA 2011

Como señala la presentación de la publicación en línea en el año 2016, el *Diccionario de historia de la enseñanza del francés en España (siglos XVI-XX)* es fruto de la investigación llevada a cabo por el grupo de investigación HIFRES (Grupo de investigación sobre la Historia de la presencia y enseñanza del francés en España) constituido en la Universitat Rovira i Virgili a mediados de los años noventa del siglo pasado. El profesor Juan García Bascuñana es el editor y cabeza visible de un trabajo que ha contado con la colaboración de una docena de especialistas en el ámbito de la historiografía de la enseñanza del francés en España, pertenecientes a seis universidades españolas: Alicia Piquer Desvaux, Ana M^a Carranza Torrejón,

Denise Fischer Hubert, Francisco Lafarga, Irene Valdés Melguizo, Javier Suso López, M^a Eugenia Fernández Fraile, Manuel Bruña Cuevas, Marc Viémon, María Dolores Gimeno Puyol y María Inmaculada Rius Dalmau.

*A propósito de la obra coordinada por Juan Francisco García Bascuñana, *Diccionario de historia de la enseñanza del francés en España (siglos XVI-XX)* (DHEFE), URV, 2017. Disponible en <http://www.grelinap.recerca.urv.cat/projectes/diccionario-historia-ensenanza-frances-espana>; ISBN: 978-84-6084-7984.

Según se señala en la propia presentación del diccionario, también han colaborado en la edición de la obra Elena de la Cruz Vergari, Esther Juan y Luminita Felicia Tunsoiu (aunque no aparecen como responsables de ninguna de las entradas), así como Santiago Montes, en calidad de asistente de edición.

El *Diccionario de historia de la enseñanza del francés en España (siglos XVI-XX)* es, por tanto, el resultado de un trabajo de colaboración entre especialistas en este campo. El grado de participación de sus autores es muy diverso, oscilando entre la participación en una única entrada (caso de Francisco Lafarga, que firma la entrada “José Marchena y Ruiz de Cueto” en colaboración con J. Francisco García Bascuñana) hasta las 46 entradas que firma el propio García Bascuñana, lo que marca el carácter altamente especializado del trabajo realizado por los participantes. El índice incluye una relación alfabética que consta de 247 entradas que remiten, por lo general, a autores de gramáticas y de manuales de francés, pero que se ve también enriquecida con la incorporación de abundantes términos referidos a cuestiones destacadas de la historia de la enseñanza del francés en España. Así, hay términos relativos al contenido de las obras, a centros educativos de referencia en los que la enseñanza del francés ha tenido una presencia destacada, a conceptos relacionados con la actividad pedagógica, a aspectos metodológicos, e incluso a la legislación educativa referida a la enseñanza del francés.

El periodo histórico que abarca el diccionario da comienzo en las primeras décadas del siglo XVI, con la publicación del *Vocabulaire* de Noël de Berlaimont, una obra clave en la historia de la enseñanza de lenguas extranjeras en el continente europeo, y se cierra en el año 1970, fecha final que los autores justifican con dos argumentos de peso que, desde el punto de vista de la historiografía de la enseñanza del francés en España, nos parecen plenamente válidos: el papel cada vez más relevante que empiezan a desempeñar en la época los métodos audiovisuales en la enseñanza de lenguas extranjeras, y la promulgación de un nuevo marco normativo, la Ley General de Educación, que recoge planteamientos y propuestas metodológicas acordes con las nuevas tendencias.

Tratándose de un diccionario en línea, es necesario abordar fundamentalmente dos cuestiones de distinta naturaleza, pero de gran importancia: la primera es la relativa a los contenidos y a su organización; la segunda, hace referencia a las modalidades de acceso a los mismos.

Respecto de los contenidos y la organización, debemos señalar que resulta sin duda alguna de gran utilidad, no sólo para investigadores del ámbito específico de la historia de la enseñanza del francés en España, sino también para quienes centren sus investigaciones en la historia del francés lengua extranjera o incluso en la metodología en la enseñanza de lenguas extranjeras en general. Las 247 entradas se presentan siguiendo una organización alfabética, comenzando por la presentación de “Academia cívica de Barcelona” y terminando por “Zumarán/Zumaran”, lo que tiene la enorme

ventaja de rápida localización de la misma y el pequeño inconveniente de la pérdida de la perspectiva cronológica. Algo lógico por otra parte, puesto que nos hallamos en presencia de un diccionario. En este sentido, es de agradecer que cada entrada tenga su contextualización histórica y su localización precisa, lo que ayuda a establecer la continuidad temporal de la perspectiva historiográfica.

Todas las entradas siguen un esquema homogéneo que consiste en una descripción —de extensión variable— sobre el tema de la entrada en cuestión, seguida de una bibliografía específica que remite a autores que han abordado de manera específica en sus investigaciones el tema sobre el que versa la entrada. En algunas ocasiones, cuando la entrada hace referencia a autores o manuales de especial relevancia, el diccionario presenta incluso una relación de las adaptaciones que se han realizado en nuestro país. Es el caso, por ejemplo, entre otras muchas, de la entrada “Ahn, Johann Franz (Aquisgrán, 1796 – Soest, 1865)” firmada por Javier Suso, que remite a las adaptaciones de Luis Bordas, Atalo Castañs y Henry Mac-Veigh, e incluso a las revisiones realizadas por Eugenio de Ochoa.

La vía prioritaria para acceder a los contenidos del diccionario es, como acabamos de señalar, a través de una presentación alfabética de las 247 entradas, pero también es posible acceder mediante los nombres de cada autor o autora a la aportación íntegra de la que cada participante es responsable. Existe además una búsqueda por palabras clave que permite el acceso directo a todas aquellas entradas que contienen el término buscado. Se trata de una perspectiva enormemente útil cuando se quiere acceder a contenidos que no están circunscritos a una entrada concreta, sino que recorren las entradas de manera transversal, procedimiento que los investigadores de la enseñanza de la lengua francesa agradecerán sin duda alguna. Así, por ejemplo, no existe la entrada “método”, pero sí existen 117 entradas que contienen dicho término y que remiten tanto a leyes, como a manuales, autores o épocas, lo que permite una perspectiva que presenta gran interés.

Aunque el motor de búsqueda abre también la posibilidad de búsqueda por categorías o por etiquetas, no es posible por el momento utilizar dichos accesos, por lo que es de esperar que, a medida que se incrementen los contenidos del diccionario, se vayan implementando estas rutas de consulta.

Además, dadas las facilidades que ofrece el formato digital y el acceso en línea a los contenidos, se trata no solo de una publicación momentánea, sino también de un proyecto de largo alcance abierto a futuras aportaciones, cuya vigencia se verá permanentemente renovada e incrementada con la incorporación de nuevas investigaciones. El *Diccionario* constituye pues un punto de partida y de referencia ineludible para nuevas investigaciones en el campo de la enseñanza de la lengua francesa, al tiempo que el germen de un foro general que reflejará cada vez con mayor exhaustividad la historiografía de la enseñanza del francés en España.

En este sentido, el *Diccionario de historia de la enseñanza del francés en España (siglos XVI-XX)* constituye en la actualidad, junto con el repertorio bibliográfico elaborado por Denise Fischer, Juan F. García Bascuñana y M^a Trinidad Gómez (*Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España, 1565-1940*, Barcelona, PPU, 2004) y el trabajo de Javier Suso López y M^a Eugenia Fernández Fraile (*Repertorio de manuales para la enseñanza del francés en España, siglo XX*, Granada, Comares, 2008), una obra de referencia absolutamente imprescindible para los estudios franceses en España que estudiantes, profesores, investigadores o simplemente lectores curiosos agradecerán sin duda alguna.

Femmes et représentations du féminin au cœur de la littérature française et de l'Histoire*

Nieves IBEAS-VUELTA

Universidad de Zaragoza

nibeas@unizar.es



Mercè Boixareu dirige ce volume centré sur la représentation de l'Histoire dans la littérature, après la publication de *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française* (Champion, Paris, 2003) et de *L'Histoire de la France dans la littérature espagnole. Entre francophobie défensive et admiration francophile* (Champion, Paris, 2011), codirigés avec Robin Lefere. Le livre est soutenu par une excellente préface de Michèle Perrot qui le place « au carrefour des silences inégaux de la littérature et de l'histoire » (8). Le regard est tourné vers les femmes et « le féminin » dans un contexte où l'imaginaire « constitue un écran de la féminité ». À l'issue de décennies de recherches féministes à propos de l'écriture féminine et du rôle des auteures dans l'histoire littéraire, Mercè

Boixareu, passionnée par les représentations historiques, consacre essentiellement cette dernière étude à des figures féminines et au processus de « fictionnalisation » du personnage à partir d'un corpus qui exclut les genres historiographiques et tous les genres autoréférentiels.

* À propos de l'ouvrage dirigé par Mercè Boixareu, *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, édité par Esther Juan-Oliva et Ángela M. Romera-Pintor, avec Préface de Michelle Perrot (Paris, Honoré Champion, 2016, 484 p. ISBN : 9782745344557).

Dans sa présentation, Boixareu expose la perspective de genre suivie et relie avec succès les contributions d'une trentaine de spécialistes français.e.s et espagnol.e.s de la littérature et de l'histoire des femmes autour de la transformation de certaines femmes en figures littéraires « dans le double sens de “personnage marquant”, mais surtout de construction poétique » (15). Une fois explicitée la volonté d'inscrire l'étude dans une Histoire générale des représentations des femmes et, au-delà, dans une Histoire des mentalités, le livre s'arrête sur le rôle des femmes dans l'Histoire et s'interroge sur la fonction politique, éthique ou esthétique des personnages étudiés ainsi que sur les rapports entre les sexes dans une Histoire androcentrique sur la base d'un double critère : la chronologie qui a trait aux genres, auteurs et œuvres, et les figures représentées.

L'Introduction au volume contient une réflexion théorique et un très bref rappel historique sur l'Histoire des femmes. Daniel-Henri Pageaux aborde la figure féminine, qui n'est pas toujours reconnue par l'Histoire en tant qu'acteur historique (23). Il commence par poser la question du personnage historique féminin sur la base d'une sélection de noms français extraits du *Dictionnaire de l'Histoire* de Michel Mourre (Paris, Bordas, 1995) et explore les manuels d'histoire dérivés du grand programme de scolarisation de la III^e République pour conclure que le personnage féminin « est à chercher dans les à-côtés de l'Histoire, dans une sorte d'Histoire “parallèle” » (26) et « en fragments successifs » (28).

Un premier groupe de travaux procure des repères historiques très utiles comme cadre général de référence. Partant de l'écriture, Cristina Segura propose une réflexion passionnante sur les rapports des femmes aux modèles qui leur ont été destinés dans la réalité sociale et aux normes patriarcales, sur leur rôle dans le développement culturel, économique et social, dans leurs vies et dans la construction de l'histoire, ainsi que sur le rôle qui leur a été attribué dans l'histoire (38-50). M.^a Victoria López-Cordón Cortezo se penche sur les femmes du pouvoir de l'Ancien Régime (XVI^e-XVIII^e siècles) dans le cadre des croyances et des pratiques religieuses et rappelle les changements entraînés par les humanistes au sujet de l'éducation des femmes dans les milieux privilégiés (51-60). La création d'un nouvel espace politique et l'émergence de nouveaux débats nés de la Révolution française de 1789 sont le point de départ de l'étude remarquable d'Ana Clara Guerrero à propos des revendications sociales des féministes au XIX^e siècle, de l'organisation des femmes pour défendre leurs intérêts, et des changements induits jusqu'en 1914 (61-67). Pilar Díaz Sánchez part précisément du début de ce siècle traversé par deux grands conflits armés qui marquent la période, et propose une chronologie propre dans le cas de l'histoire des femmes (69-75).

La première partie du volumen, « Genre et auteurs » réalise un parcours chronologique à travers la tragédie, les romans et les nouvelles historiques. Meritxell Simó analyse l'image des dames de la noblesse occitane du XII^e siècle transmise par la litté-

rature des troubadours, dans la *canço*, les *vidas* et *razos* des XIII^e et XIV^e siècles, et plus particulièrement l'image ambiguë et contradictoire d'Aliénor d'Aquitaine, petite-fille, mère et mécène de troubadours (79-93). L'étude d'Isabel de Riquer porte sur les dames du *Testament* de François Villon, rédigé en 1461, et s'en tient à une des pièces les plus célèbres, : la *Ballade des dames du temps jadis*, pour analyser avec détail une série de portraits féminins, regroupés selon l'histoire et les mythes littéraires (95-106). L'époque de la Renaissance est envisagée par Caridad Martínez, qui s'arrête sur quelques figures féminines historiques qui ont traversé les siècles grâce à leur production propre, à leur rôle comme protectrices des lettres, ou à leur présence dans des œuvres littéraires (107-119), alors que María Pilar Suárez traite le rôle des femmes et du féminin dans le théâtre de la même période à propos d'un ensemble de personnages considérés exemplaires (121-134), encore très souvent représentées au XVII^e siècle, comme le montre Tiphaine Karsenti (135-150). Christian Zonza attire précisément l'attention sur l'émergence de la nouvelle historique dès la seconde moitié du XVII^e siècle, qui suscite très vite l'intérêt pour les femmes, et analyse la réception des œuvres, les retentissements textuels et paratextuels (151-163). En ce qui concerne la tragédie du XVIII^e siècle, Irene Aguilà-Solana aborde le rôle des héroïnes combattantes et, en même temps, victimes dans des œuvres composées par des auteurs « aux buts distincts à des moments séparés dans le temps » (165-177). Le XIX^e siècle arrivé, les images mythiques sur des femmes de la Révolution qui ont connu une destinée tragique abondent dans un contexte de combat, comme le rappelle Béatrice Didier, qui présente une galerie de figures de tendances politiques diverses, écrivaines et femmes qui sont objet de violentes polémiques (179-183). À propos de ce siècle fécond en production romanesque, où « la femme se révèle souvent l'agent de l'Histoire », Àngels Santa se questionne sur les rapports entre le roman populaire et le roman historique (185-198), Odile Krakovitch, sur les femmes de pouvoir dans le théâtre romantique (199-213), et Antonio Álvarez de la Rosa, sur l'illusion du mythe rêvé, reconnue et incarnée ici dans l'imaginaire collectif de l'époque, Salammbô (215-223).

L'analyse du discours scolaire ouvre l'ensemble de contributions à propos du XX^e siècle dans cette première partie. Laurence Boudart centre son travail sur la présence des femmes illustres, réelles ou mythologiques, dans les manuels scolaires français entre 1850 et 1950 (p. 225-233). Les femmes ont été soumises très souvent au silence lors des événements de conflit, comme l'atteste Michèle Perrot (*Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998) et Carme Figuerola se donne pour but d'identifier les traces laissées dans les lettres par des femmes ayant vécu les deux guerres mondiales et la guerre d'Espagne (235-250). Le roman historique prend place dans la variété des genres romanesques aux XX^e et XXI^e siècles avec une grande vitalité, et Àngels Santa aborde les figures historiques dans les séries, où les femmes restent nombreuses (251-264). Pour terminer, déjà au tournant du troisième millénaire, Au-

rélie Adler s'interroge sur le discours du féminisme et du genre dans la fiction contemporaine, en particulier dans le roman historique qui entremêle registre fictionnel et registre factuel, et se décline désormais sous la forme de pseudo-mémoires, de biographies rêvées ou de « biofictions » (265-278).

La deuxième partie du volume, « Femmes de pouvoir. Combattantes. Intellectuelles et artistes » fait surtout référence à l'Histoire du passé, dans laquelle les écrivain.e.s vont souvent puiser leurs personnages. Antonio Domínguez Leiva centre son analyse sur le roman antique de la fin du XIX^e siècle et d'une manière particulière sur Messaline (281-294). Mercè Boixareu étudie la légende d'Inès de Castro et le personnage de Constance de Castille pour aborder la réalité historique atroce des femmes liées aux intérêts dynastiques (295-308). La figure littéraire de Jeanne d'Arc est analysée à partir de trois points de vue : María Pilar Suárez s'occupe de la construction du personnage littéraire entre les XV^e et XVI^e siècle, dont le premier grand portrait est élaboré dans le *Ditié de Jeanne d'Arc* de Christine de Pizan (309-320) ; Julie Deraumont considère son évolution du XVII^e au XIX^e siècle, comme sainte et patriote (321-334), et Ángela Magdalena Romera-Pintor s'attaque à la récupération de cette figure littéraire dans la première moitié du XX^e siècle, notamment dans le théâtre (335-348). Toujours par rapport à des femmes significatives dans l'Histoire, M.^a Soledad Arredondo analyse l'image d'une Marguerite de Navarre mécène, écrivaine et figure littéraire, ainsi que la réception contemporaine de son œuvre (349-364), et Éliane Viennot récupère la figure de Marguerite de Valois, « l'une des premières plumes féminines » de la littérature française, jusqu'à nos jours, et ses *Mémoires*, « le premier grand succès éditorial d'un écrit de femme » (365-378). Par ailleurs, la contribution de Christian Zonza s'articule autour du personnage d'Élisabeth I^{re}, emblème de figure historique sombre qui a suscité l'intérêt des historiens et des auteurs de fictions historiques (379-391), et celle de Brigitte Leguen met en lumière le talent de George Sand pour sortir de l'altérité et s'auto-représenter au travers de ses œuvres (393-402). Toujours au XIX^e siècle, Béatrice Didier examine les femmes-artistes de l'époque romantique et le mythe de la femme-artiste (403-410) et André Bénit, la figure historique et romanesque de Charlotte de Belgique, impératrice et régente du Mexique (411-424).

Le volume incorpore une récapitulation des contributions (425-446) et un très utile index comprenant les noms des personnages historiques féminins étudiés. Enfin, les conclusions de la professeure Mercè Boixareu fournissent la perspective d'un ensemble hétérogène et pluridisciplinaire axé sur « Les femmes et le pouvoir », « Les femmes et la pensée : intellectuelles et artistes », « Fonctions », « Stéréotypes. Misogynie. Féminisme » et « La représentation littéraire des figures féminines historiques et l'Histoire des Femmes ». Consciente de l'ampleur du sujet, des limites du corpus déterminé et du caractère synthétique des études, Boixareu présente ces conclusions comme des réflexions finales appelées à être « nuancées ou corrigées par des

études ponctuelles » et met en évidence combien l'examen de la portée idéologique de certains textes par rapport à la féminité et aux femmes constitue un domaine de recherche profond et complexe. La spécialiste nous invite au débat littéraire et historique au nom d'un programme ambitieux qu'elle a voulu ouvert dès le début (447-472), et cette lectrice suggère précisément la convenance et la nécessité d'entreprendre une réflexion poussée et actualisée sur la valeur et les effets de l'application d'une perspective féministe dans les études portant sur l'écriture des femmes et sur leur inscription dans l'histoire littéraire.

Universalité méconnue des néologismes dans la langue française *

Alexandra MARTI

Universidad de Alicante

alexandra.marti@ua.es



Dans cet ouvrage Jean-François Sablayrolles met à l'honneur la thématique des néologismes, phénomène linguistique universel, dont on méconnaît bien souvent la véritable signification. Sont-ils des erreurs, des mots inventés, des mots imaginés, des créations populaires et/ou institutionnelles ? Autant de questions qui démontrent la complexité du sujet à traiter, à comprendre et à assimiler par le lecteur. Pour rendre la tâche accessible, l'auteur révèle dans un discours clair et précis les caractéristiques de ce que l'on appelle communément et sans le savoir « néologisme », véritable inconnu, omniprésent dans nos sociétés actuelles. À partir du constat que les néologismes sont des « unités lexicales nouvelles » ou des « emplois

innovants d'unités lexicales » (p. 3), Sablayrolles expose leurs nombreuses limites. En effet, bien que la néologie soit définie aisément comme une innovation dans l'unité lexicale, on découvre que les néologismes, apparus au XVIII^e siècle, n'ont plus le même sens de nos jours. L'auteur revient donc sur ces apparitions et évolutions sémantiques pour définir précisément les acceptions actuelles des termes *néologie* et

* Au sujet de l'œuvre éditée par Jean-François Sablayrolles, *Les néologismes : créer des mots français aujourd'hui* (Paris, Éditions Garnier, en partenariat avec *Le Monde*, 2017, 94 p. ISBN: 978-2351-8418-60).

néologisme. C'est ainsi qu'à l'époque, l'ancien français et le français classique utilisaient des mots courants pour déterminer le processus de création de mots nouveaux. Le XVIII^e siècle permettra l'apparition de maints mots créés avec les morphèmes *logos* et *neos*. C'est le cas du terme *néologue*, apparu en 1723, employé par Jean-Baptiste Rousseau et aussi de l'adjectif *néologique* utilisé par l'abbé Desfontaines, tous deux à connotation négative. Concernant les deux autres substantifs, *néologisme* et *néologie*, leur sens évoluera du XVIII^e siècle jusqu'à l'actualité. *Néologie*, apparu en 1758, ne conservera pas son trait péjoratif contrairement à *néologisme* qui le gardera un certain temps, puisque considéré comme un abus envers la néologie affichant un « usage raisonné et raisonnable » (2017 :9). Nonobstant les termes issus de *neos* et *logos* perdront au cours du siècle des Lumières leurs connotations péjoratives, créées par plaisanterie et associées à des modes d'écriture condamnés, aux fins de caractériser certains termes de la lexicologie, devenue discipline autonome à la fin du siècle. C'est d'ailleurs dans la *Lexicologie latine et française* de Butet (1801) qu'apparaîtra l'une des premières typologies des procédés de création de nouveaux mots. Depuis le XX^e siècle, le mot *néologisme* a pris l'acception unique de « mot nouveau » alors que celui de *néologie* verra se multiplier ses sens par l'apparition de nouveaux mots et emplois. Dans le domaine psychiatrique, le terme *néologisme* renvoie à un mot nouveau, création lexicale de malades mentaux, bien souvent incompréhensible. Dans le milieu éducatif, la mention « *néologisme* » sur la copie d'un apprenant est synonyme de faute ou de barbarisme. Or la notion de faute ne permet pas la prise en compte du mécanisme linguistique de la création, ni de la raison pour laquelle l'élève a créé un mot non conforme. C'est du moins ce que cherchent à comprendre et à expliquer les linguistes. La nommer faute revient à pointer une violation de la norme. Or les normes évoluent au fil du temps et ce qui n'était pas acceptable hier le devient aujourd'hui. Comme le mentionne Sablayrolles, « Qu'on le veuille ou non, les langues évoluent, et les fautes d'hier peuvent devenir les normes de demain » (p. 12). Le néologisme ne peut donc pas être assimilable à une faute ou à un barbarisme. Or, comment le définir linguistiquement ?

Sablayrolles mentionne qu'une définition souvent utilisée veut « qu'un néologisme soit un mot absent du dictionnaire : ce dernier est pris comme corpus d'exclusion » (p. 14). Pour l'auteur cette définition n'est pas satisfaisante. En premier lieu, le choix du ou des dictionnaires détermine la présence ou l'absence d'un mot. C'est ainsi que le dictionnaire *Hachette* accepte plus volontiers des « mots nouveaux » qui n'apparaissent pas dans la nomenclature principale alors que *Le Petit Larousse* et *Le Petit Robert* préfèrent attendre la stabilité de ces nouveaux mots pour les intégrer. En somme, l'absence de mots dans les dictionnaires les exclut d'autant moins comme néologismes que les dictionnaires sont souvent incomplets (absences de mots préfixés, d'adjectifs relatifs à des noms de personnes, de « gros mots », etc.). En deuxième lieu, certains mots disparaissent car les firmes menacent de procès les dictionnaires ayant

inclus comme nom commun leur nom de marque. À l'inverse, certains mots peuvent y impliquer la possibilité de la néologie par simple changement sémantico-syntaxique. En troisième lieu, on constate que les dictionnaires omettent les néologismes homonymiques. Or il est important de les reconnaître aussi bien que les néologismes sémantiques. Finalement, il est important d'avoir parfois une utilisation argumentée, critique et non mécanique des dictionnaires car ces derniers présentent certaines carences.

La définition de la néologie change selon trois critères principaux : la nature du mot, sa durée et la diversité de ses emplois. La connaissance d'un mot ne se restreint donc pas uniquement à sa forme et à son sens mais aussi à la façon de l'employer. Cette nouvelle utilisation du mot dépendra de la néologie. Sablayrolles préfère la lexie au mot ou au morphème. Il s'en défend en montrant que le concept de lexie se caractérise par trois paramètres : signe linguistique, unité fonctionnelle, signifiant mémorisable. Deux camps s'opposent pour savoir à partir de quand une nouvelle acception est un néologisme. D'un côté, les chercheurs en lexicographie et en sociolinguistique accordent beaucoup d'importance à la diffusion des mots nouveaux. De l'autre, ceux en analyse du discours et en études énonciatives qui s'attachent surtout à l'émergence des néologismes. Selon le but recherché, parfois les hapax (néologismes présents une seule fois) et les nouveautés (attestées par une faible diffusion) seront pris en considération et parfois ils seront totalement ignorés. Par ailleurs, les lexicologues s'intéressent à la créativité lexicale tout comme à l'évolution du lexique. Un autre aspect intéressant est de savoir la durée de la néologie. Cette dernière a parfois été évaluée en années. Loin d'être uniforme, elle dépendra de l'importance de sa diffusion et de sa vitesse. La durée des néologismes est donc très variable selon les cas. C'est la fin de la néologicit  qui permettra l'entrée du mot dans le dictionnaire. Il s'avère toutefois très complexe de trancher sur le sentiment néologique car les opinions ne sont pas unanimes. Les néologismes apparaissent parfois, dans le discours d'un locuteur, de manière accidentelle. Ce dernier ne s'en rend compte qu'au moment de sa production et peut réagir différemment : tantôt en revendiquant et/ou condamnant son néologisme, tantôt en recourant à une simple reformulation. Sablayrolles (p. 28-31) identifie les causes des néologismes et en distingue cinq, parmi lesquelles : la tendance à combler des lacunes lexicales (emprunt linguistique, équivalent autochtone), la nécessité de transcat goriser (préfixation, suffixation, dérivation inverse etc.), des raisons énonciatives et pragmatiques (besoin de séduire, de provoquer etc.), la création de mondes (projet de Rimbaud, idée illustrée par Christian Prigent, Jean-Pierre Verheggen etc), la défense et illustration de la langue française (réutilisation par les écrivains contemporains de mots ou expressions du temps passé et création de nouveaux mots). Les procédés de formation de ces mots nouveaux sont multiples. Comme l'indique Sablayrolles il est important de considérer trois aspects qui peuvent se superposer : formel, sémantique et stratique bien

qu'une innovation n'implique pas forcément ces trois niveaux. Un autre paramètre fondamental à évoquer est celui de l'opposition entre les matrices internes (procédés propres au système de la langue) et la matrice externe (emprunt).

Les premières, plus complexes, se présentent sous des formes qu'il faut distinguer. Tout d'abord, les matrices internes morphosémantiques par construction regroupent cinq types d'affixation : préfixation, suffixation, simultanéité des deux procédés, dérivation inverse, créations flexionnelles, et huit types de composition : classique, par synapsie, savante, hybride, fractocomposition, compocation, motvalisation, factorisation. Ensuite on distingue les matrices internes morphosémantiques par imitation ou par déformation, moins productives que les antérieures mais tout aussi importantes permettent d'expliquer la forme de certains mots dans l'histoire de la langue et de créer parfois des néologismes. Elles s'appuient sur les créations phoniques : onomatopées et interjections, et les créations par fausse coupe : déformation graphique. Puis les matrices internes syntactico-sémantiques comportent des changements de fonction : conversions, simples ou verticales, déflexivation, changements de construction syntaxique, et des changements sémantiques : créations par métaphore, par métonymie, par d'autres figures. Et chemin faisant, dans les matrices internes purement morphologiques, on trouve divers types de troncation et aussi des faits de siglaison et d'acronymie. Enfin, on distingue aussi les matrices internes phraséologiques qui élaborent des expressions nouvelles ou des expressions détournées.

Face à toutes ces matrices internes se trouve la matrice externe, unique en son genre, renvoyant à l'emprunt. Il s'agit d'introduire dans une langue « cible » des éléments provenant d'une langue « source » bien que cela ne soit jamais le signe exact. Il y a toujours adaptation aussi bien aux niveaux phonétique et graphique que morphologique. Concernant la forme des néologismes, s'il est bien vrai qu'ils ont tendance à être plus longs et plus complexes, conséquence de la dérivation et de la composition, il est également vrai qu'il y a d'autres procédés comme les changements d'emploi qui ne modifient pas les mots, et les changements formels qui les réduisent. Les conditions d'énonciation jouent un rôle important dans l'apparition des néologismes. Il est d'ailleurs d'usage d'opposer la néologie spontanée (*in vivo*) à la néologie planifiée (*in vitro*).

Partant du constat que les nouvelles technologies multiplient la création de mots, souvent écrits en anglais, nombreux sont les puristes et les commissions ministérielles qui font la guerre aux emprunts. Les recommandations sont généralement transmises au *Journal Officiel* après approbation ou non de l'Académie française. Notons que les linguistes ont prêté peu d'attention aux néologismes présents dans les corpus littéraires, privilégiant les corpus de presse ou les corpus spécialisés. Il faut dire aussi que les écrivains s'intéressent peu à la néologie bien que, selon la tradition, on leur reconnaissait déjà le « droit de néologiser ». Sablayrolles rappelle opportunément Arthur Rimbaud avec son célèbre *abracadabrantesque*.

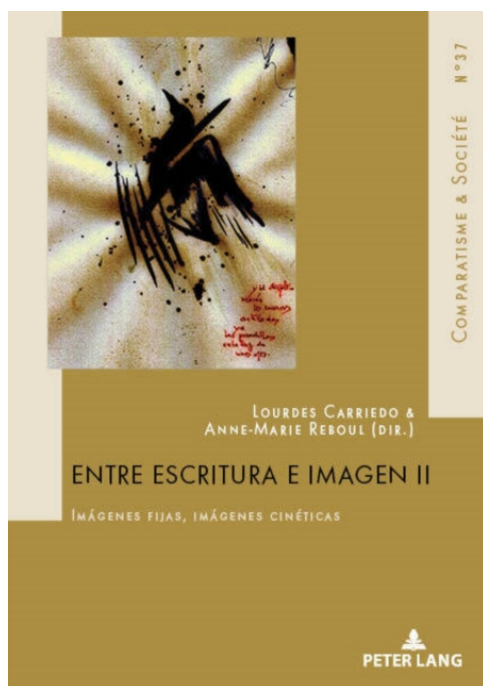
En somme, la néologie touche toutes les langues vivantes, s'adaptant aux nécessités des locuteurs. Une langue pourrait mourir si elle restait statique. Par conséquent, de la même façon qu'une langue évolue au fil des siècles, les mots font de même : certains disparaissent petit à petit alors que d'autres apparaissent spontanément et deviennent à la mode. C'est un phénomène linguistique universel et, chemin faisant, les nouveaux mots qui n'étaient pas dénommés auparavant sont dorénavant des « néologismes ».

La vigencia de la intermedialidad*

Manuel PACHECO SÁNCHEZ

Universidad Complutense de Madrid

manupach@ucm.es



Estamos instalados en la intermedialidad, y es imprescindible que nuestra investigación dé cuenta de ello. Este es el punto de partida desde el que hay que comprender *Entre escritura e imagen II. Imágenes fijas, imágenes cinéticas*. El libro, que continúa la labor del Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid *La Europa de la Escritura*, recoge trabajos que apuntan, desde perspectivas diversas, a construir un corpus dinámico sobre el comparatismo. Es necesario destacar, a propósito del volumen, estos dos términos: diversidad y dinamismo. En primer lugar, porque los planteamientos metodológicos y los intereses temáticos que se observan en sus artículos presentan un panorama plural para un campo que realmente lo requiere. En segundo, porque todo ello se hace desde un enfoque de actualidad, abordando obras que en su mayoría caen en la segunda mitad del siglo XX y en el XXI, lo que urge a no perder de vista la implicación de la hibridación en las prácticas artísticas contemporáneas, a no dejar de actualizar los análisis —hay que añadir que, como explican Lourdes Carriedo y Anne-Marie Reboul en la introducción, el libro se centra en “las denominadas imágenes *modernas*” (10), esto es, casi exclusivamente en las relaciones entre literatura y fotografía (primera parte; incluye tres traba-

* A propósito de la obra editada por Lourdes Carriedo López y Anne-Marie Reboul, *Entre escritura e imagen II. Imágenes fijas, imágenes cinéticas* (Bruselas, Peter Lang, 2018. 202 p. ISBN: 978-2-8076-0628-9).

jos sobre dibujo y pintura) y literatura y cine (segunda parte)—. Finalmente, porque terminan por alcanzarse unas conclusiones coherentes entre sí, complementarias en sus puntos de vista, que consolidan tanto la vigencia de la intermedialidad como la lógica de sus argumentaciones.

Pero ¿cuál sería esta lógica?, podemos preguntarnos. ¿Cómo se alcanza la sistematicidad en un terreno tan amplio, múltiple y en constante cambio? Es posible hacer varios apuntes al respecto. Podemos hablar, como indica Jean-Pierre Montier en el artículo de apertura, de que “l’adaptation de la recherche aux objets qu’elle étudie nécessite la proposition de néologismes” (26). Él mismo dedica su texto a preguntarse si existe la *fotoliteratura*, y en ese caso, en qué puede consistir, para terminar realizando una lista de características y una nómina de autores que prueba, con su trabajo, la necesidad de esta nueva etiqueta. También a propósito del género —una de las cuestiones en las que la terminología está en constante revisión—, Jan Baetens nos hablará del *roman dessiné*, con ayuda del cual “on voudrait revenir sur un aspect négligé de l’histoire de la bande dessinée, puis apporter une contribution à la théorie du genre dans le domaine de la narration par images fixes” (113), y Lourdes Monterrubio propondrá una reunión de la noción de autoficción en literatura y cine, a través de diferentes prácticas de adaptación y narrativas que ponen de manifiesto “el interés y la necesidad de un análisis más profundo al tiempo que corrobora la fertilidad de un territorio todavía poco explorado” (175). Como se puede ver, el enfoque general de *Entre escritura e imagen II* es que actualización terminológica no es un objetivo por sí misma: la nomenclatura siempre está en relación con las teorías y metodologías previas, y su aplicación apunta a las prácticas artísticas que aún no cuentan con una descripción o que plantean conflictos con las clasificaciones establecidas. Mencionaremos, para ilustrar esto de manera más clara, el artículo de Pilar Andrade, en el que el concepto de *restricción de campo* es revisitado, partiendo de autores que han estudiado la cuestión (Genette, Jost), para proponer una nueva definición que sirva para “analizar interesantes empleos del recurso en lenguaje *tanto literario como cinematográfico*” (140, el subrayado es nuestro). Extender las funciones de la restricción de campo, ser capaces de describirla de manera válida a los dos ámbitos, es otra manera de modificar el lenguaje específico del comparatismo para adecuarlo a las necesidades de su objeto de estudio.

También puede señalarse algo acerca de la trans-semiótica. Para el estudio general de la significación resulta de extrema utilidad el contemplar cómo signos de diferentes sistemas se ponen en contacto y participan para establecer equivalencias o generar significados nuevos. Así, nos encontramos con un análisis como el de Marco Carmello, que aborda en *Crociera mediterranea* de Carlo Emilio Gadda el proceso de desmitificación del viaje a la isla de los muertos, y del que señala que

[...] el intento de acercarse a la realidad pasa por un doble movimiento pictórico que consiste, por un lado, en la asunción de

un tema apto al acercamiento de la realidad fenomenológica y, por otro, en la “des-potenciación” de este mismo tema, de manera que el valor icónico de la imagen quede intacto sin que su función esquematizante se active (110).

A este mismo propósito sirven los artículos de María Dolores Picazo sobre Marie Nimier, que estudia el motivo fotográfico como “soporte de la narración autoficcional” (46) y “vector metafórico” (51) en la novela *Photo-Photo*; de María Isabel López sobre *Le testament français* de Andreï Makine, quien considera que en la novela “la fotografía estaría desempeñando una doble función: como punto de apoyo y «déclencheur» de distintas derivas narrativas, y como metonimia de la creación poética” (63); o de Antonia Pagán sobre J. M. G. Le Clézio, para quien “la reproduction de dessins symboliques prouve l’intérêt que Le Clézio porte sur tout ce qui est signe, comme un autre langage habile à transcrire la réalité immédiate” (101).

La integración o confrontación de sistemas de significado tiene consecuencias importantes en el orden de lo social y lo político. Ana María Leyra, en su texto sobre la fotografía en la obra de Andrés Trapiello, especifica que lo que le va a preocupar no es la literatura sino la *escritura*, en el sentido barthiano de “compromiso del escritor con su época” (70). Las fotografías sobre las que Trapiello escribe son un vehículo para abordar la cuestión de la memoria histórica, “contribuyendo a crear más y más literatura, incrementando ese compromiso del escritor con su época no solo para entenderla y reflejarla, sino también, y sobre todo, para ensoñarla” (86). María Begoña Fernández hace lo propio con el cine, al revisar el clásico de Carl Theodor Dreyer *Dies Irae*, y apuntar que las referencias bíblicas y alusiones a diferentes escuelas pictóricas en la película devienen metáforas de “la intolerancia política que en ese momento se manifestaba a través del nacionalsocialismo alemán, de la opresión nazi ante razas y religiones diferentes” (144). También es posible desarrollar un discurso teórico, que tenga que ver con una ideología o una estética, para el que el comparatismo sea una puerta de acceso aventajada. Es lo que hace Antonio Rivera al hablar de la obra de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet desde la relación texto literario-cinematográfico, e indicar que

[...] pensar en los straubfilms es pensar en la disyunción, separación o reunión de contrarios. Esta disyunción o antagonismo puede darse entre la imagen y el texto literario, entre lo visual y lo sonoro, o, como explica Rancière, entre la brechtiana palabra dramática (dialéctica) y la palabra lírica (la de un comunismo de la reconciliación). Si es un cine político, no lo es por las historias que cuenta, sino porque se construye a partir del antagonismo o la oposición real entre sus elementos (179).

Esto conecta con lo último y más coherente que puede decirse sobre los análisis de este libro y su reunión de enfoques: la intermedialidad es propia de un momen-

to histórico específico, y no hay duda (o no debe perderse de vista) de que tanto su práctica artística como el discurso teórico y analítico construido a su alrededor dan cuenta de esta época. A esto se consagra el texto de Aurora Conde que cierra el libro, y en el que se analiza la obra de autores tan aparentemente distantes como Antonioni, Morandi, Marías o Bernhard, para reunirlos en torno a los conceptos —posteriormente transformados en métodos— de *tiempo muerto* y *repetición*. Ambos aparecen como metáforas visuales del *lugar del vacío* (192) o el *espacio de vacío* (195) que permite a los seres humanos “ser de nuevo Observadores, usar de nuevo la información de ese mundo para, adaptándose a él, poder enunciarlo” (192). Esta afirmación recoge bien lo que queremos expresar: cada nuevo momento histórico—en este caso la salida de la Segunda Guerra Mundial, que no por nada es el inicio del período en que se centran las obras y autores estudiados en *Entre escritura e imagen II*—, requiere que se le facilite al individuo nuevas maneras de aprehender la realidad, frente a viejos modos de comprensión que son “un Saber del mundo que no logra aportarle información alguna” (192).

Comparar lo incomparable, hibridación generalizada... El volumen formula de múltiples maneras la actualidad de la intermedialidad. La que quizá sea la expresión privilegiada es la de *transacción*. Es una actualización de *adaptación* o *interacción*, términos que expresan de manera deficiente la relación de dos medios distintos que hacen mucho más que convertirse uno en otro o intervenir el uno en otro de manera anecdótica. Detrás de estas nociones hay una doble jerarquía que es necesario abandonar: la de la prevalencia de un medio sobre otro (de manera más común, el texto escrito al cinematográfico), y la del contenido sobre la forma (el primado de la narración sobre el lenguaje que se emplea). Lo que expresa la transacción es un compromiso que genera nuevas ideas y nuevas maneras de representar. El problema de lo incomparable desaparece, o al menos se atenúa, cuando se desarrolla discurso que reúne de manera original y pertinente las nuevas características de esta nueva representación. A esto se consagra *Entre escritura e imagen II*, y es por ello una referencia con la que todo investigador que se dedique al comparatismo debe contar.

Los mitos en la literatura contemporánea: teoría y práctica*

Lorena ROMERO GONZÁLEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Lorena.Romero2@alu.uclm.es



La presencia de los mitos en la literatura ha sido y sigue siendo objeto de análisis para muchos investigadores. En efecto, los mitos tienen un componente sincrónico y diacrónico, pues, evolucionan continuamente ya que el ser humano lo hace también y, gracias a su correspondiente estudio, podemos entrar en el dominio de la antropología que nos permite explorar tanto al hombre como a la sociedad. En el presente libro, Juan Herrero muestra esta evolución a partir de dos perspectivas: a nivel teórico como podemos observar en el primer y último capítulo y a nivel práctico a partir de la reelaboración de algunas de sus publicaciones anteriores las cuales han sido actualizadas y mejoradas.

El libro aquí reseñado se sitúa en la línea de muchos artículos y publicaciones reciente dentro de este campo como, por ejemplo, *Paradigmas e ideologías de la crítica temática* (2008) de José Manuel Losada donde nos propone una visión de la mitocrítica reducida a dos vías basadas en la esencia (esencialismo) y en la existencia (existencialismo) o *Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura* (2013) de Luis Martínez-Falero. Este último considera, al igual que Herrero, la intertextualidad como un procedimiento básico para reescribir un mito. No obstante, Martínez-Falero añade, además, con igual importancia, la desmitificación, la cual permite observar las

* A propósito de la obra de, Juan Herrero Cecilia, *Reescrituras de los mitos en la literatura contemporánea. El mito de Don Quijote, de Pigmalión, del Inmortal, y otros*. (s.l., Editorial Académica Española, 2018.; 308 p. ISBN : 978-6202143547).

alteraciones entre un contexto social y otro o los intereses personales del autor que reescribe. Otras aportaciones del profesor Losada a la Mitocrítica Cultural son: *Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar* (2015) o *Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural* (2016).

En primer lugar, Juan Herrero nos ofrece aquí una ampliación de su artículo *El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias* (2006) en el que trata algunas de las nociones básicas del campo de la mitocrítica y el mitoanálisis. Para la consecución de tal fin, Herrero parte de la explicación de conceptos generales como la definición de “mito” y sus diferentes tipologías hasta abordar el estudio de la reescritura de los mitos propiamente dicho. Este último se basa principalmente en identificar las posibles relaciones de hipertextualidad que existen entre el mito fundador (“intertexto” o “hipotexto”) y la obra que lo reformula (“hipertexto”). Asimismo, a partir de tales relaciones, se analizan las correspondencias y, sobre todo, las actualizaciones que un “hipertexto” presenta respecto a su “hipotexto” ya que estas últimas ponen de manifiesto tanto las inquietudes y las necesidades de la sociedad del momento como la orientación que le otorga el propio autor dándonos a conocer su universo creador. La fusión de ambas (correspondencias y actualizaciones) aportan además una función simbólica y reveladora que son cruciales para obtener la significación propia del texto que reformula un mito (“hipertexto”). En última instancia, Herrero concluye esta sección, a modo de introducción, mencionando los campos que abordan el estudio de las reescrituras: la literatura comparada y la mitocrítica, destacando sobre todo las aportaciones de Gilbert Durand (la búsqueda de “mitemas”¹ que van ayudar en la identificación y la descripción de un mito en particular) y las de Pierre Brunel (el análisis comparativo de las obras a partir de tres criterios: “emergencia”, “flexibilidad” e “irradiación”¹).

Tras este capítulo introductorio, toda esta base teórica es llevada a la práctica en los capítulos sucesivos a través de ejemplos de reescrituras como la del mito de Don Quijote en *Ceil-de-Dieu* (1925) de Franz Hellens o la del mito de Pigmalión en *Mygale* (1984) de Thierry Jonquet. En todos los casos, Herrero parte siempre de una introducción del mito en cuestión gracias a la cual obtenemos los conocimientos fundamentales para el posterior análisis de la reescritura, esto es, su esquema fundador basados en ciertos mitemas. Seguidamente, comienza la detección de las relaciones de hipertextualidad entre el nuevo texto y el precedente mítico. No obstante, a medida que se produce dicha búsqueda, el análisis de la reescritura enlaza inevitablemente

¹ Un mitema es un motivo significativo que caracteriza la identidad o el comportamiento del personaje principal, un “decorado mítico” donde se inscribe la acción del personaje, una situación dramática con la que se enfrenta el personaje, etc. (Herrero, 2018: 32)

¹ “La emergencia” muestra la manifestación del mito, “la flexibilidad” evalúa en qué medida el mito ha sido modificado y “la irradiación” presenta la “huella que permanece imborrable” (Herrero, 2018: 35) del mito, esto es, su resistencia dentro del *nuevo* texto.

con otros conceptos o vías de estudio proporcionándole, de esta manera, a cada ejemplo un enfoque diferente e individual. En la práctica, se puede observar cómo, por ejemplo, en la reescritura del mito de Don Quijote en *Œil-de-Dieu* (1925) se aborda el concepto del “modelo mediador” el cual enlaza con el ámbito psicológico y sociocrítico². En el caso de *Ariane* (1982) de J.M.G. Le Clézio que reescribe el mito del minotauro en el laberinto, se observa una preferencia por el tratamiento del mitema de la «hybris» (lo irracional, la arrogancia salvaje y destructora) para designar a un nuevo minotauro colectivo. También podemos observar la subversión/inversión del mito de Pigmalión en *Mygale* (1984) de Thierry Jonquet, la importancia del recurso literario “puesta en abismo” en *Moloch* (1998) (reescritura de Molok), o el nuevo enfoque del mito del inmortal en *Ad vitam aeternam*, del mismo autor.

En definitiva, a través de este libro, Juan Herrero establece unas pautas para el estudio de los mitos y sus respectivas reescrituras en la literatura mostrándonos a su paso los fundamentos teóricos básicos y concediéndole a esta publicación una función formativa, a la par que constituye una herramienta útil para futuras investigaciones en este ámbito. Asimismo, la exposición de los casos prácticos anteriores ofrece varios modelos de análisis útiles al lector más o menos especializado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HERRERO CECILIA, Juan (2006): “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”. *Çédille, revista de estudios franceses*, 2, 58-76.
- HERRERO CECILIA, Juan (2018): *Reescrituras de los mitos en la literatura contemporánea. El mito de Don Quijote, de Pigmalión, del Inmortal, y otros*. S.I., Editorial Académica Española.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2013): “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 481-496.
- LOSADA GOYA, José Manuel (2016): *Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural*. Berlín, Logos Verlag.
- LOSADA, José Manuel (2015): *Nuevas formas del Mito: una metodología interdisciplinar*. Berlín, Logos Verlag.
- LOSADA, José Manuel (2008): “Paradigmas e ideologías de la crítica temática”. *Amaltea: revista de mitocrítica*, 0, 39-62.

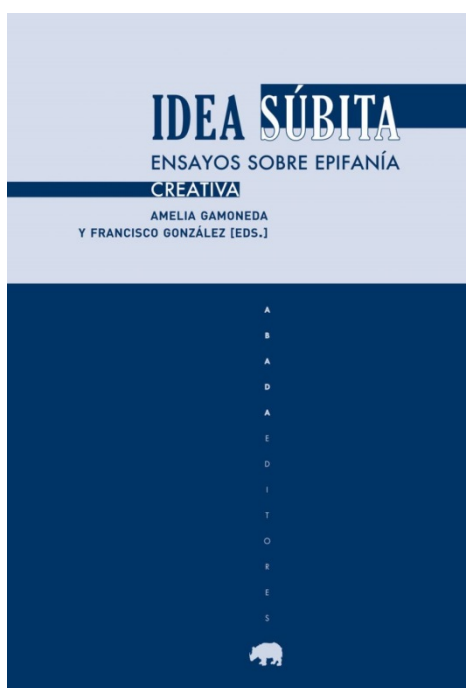
² El hecho que Don Quijote actúe siguiendo a su “modelo mediador” (Amadís de Gaula) le hace diferente con respecto al resto de la sociedad. Por lo tanto, este comportamiento divergente crea su imagen de “loco”.

Y dijeron *eureka**

Candela SALGADO IVANICH

Universidad de Salamanca

candelasalgadoivanich@usal.es



Del *después* somos buenos conocedores; al *antes* volvemos retrospectivamente tratando de encontrar al responsable de lo insólito: la manzana de Newton, el café negro para Poincaré o la magdalena en el caso del narrador de Proust son algunos de los célebres culpables de que, desde que Arquímedes saliera de su bañera con la idea del empuje hidrostático, ciertos gestos cotidianos refuerzan el misterio del cerebro. Menos nítido resulta el instante en el que se ensamblan las piezas de un razonamiento que se dejará ver como súbita sensación de evidencia. La secuencia de lo que conocemos como eureka, epifanía o ilusión parece ser entonces, para quien la experimenta, más un salto brumoso entre dos momentos de consciencia interrumpidos que una conclusión lineal de empeño razonado.

Parte de esta ilusión milagrosa no puede todavía *naturalizarse*, pues la conversión de no-consciencia en consciencia continúa en la actualidad sin esclarecerse. Sin embargo, el volumen editado por Amelia Gamoneda y Francisco González trae consigo toda la luz que pueden arrojar las ciencias cognitivas, la semiótica, la crítica literaria y la literatura —especialmente la poesía, con su notable propensión a la metáfora—, la estética y la cultura sobre estos epifenómenos.

“Descubrimiento” e “invención” son otros de los términos que, históricamente, se han utilizado para denominar el hallazgo. En ellos, el acento no recae en el mo-

* A propósito de la obra editada por Amelia Gamoneda y Francisco González, *Idea súbita. Ensayos sobre epifanía creativa* (Madrid, Abada Editores, 2018. 267 p. ISBN: 978-84-17301-03-3).

vimiento —manifiesto o latente— del pensamiento, sino en la modalidad de trabajo por parte del investigador. Al respecto, Laurence Dahan-Gaida, en su contribución titulada “El efecto *eureka* en la ciencia y en la literatura”, y, más adelante, Germán Sierra dirán que el primero es de propiedad científica, dado que, con la aplicación de una metodología, se revela y se explica lo que *ya* está; el sello artístico estará puesto, entonces, en el acto inventivo, ya que se basa en las formas que tiene la imaginación para proponer espacios. La sublimidad propia de la etapa romántica del arte hará que, el concepto de “invención” se transfigure en el de “creación”, pues, para la perpetuación del mito del genio creador y de la obra como resultado original, el artista hubo de afanarse en la innovación. En semiótica, esta novedad viene integrada en la *heterogeneidad*, es decir, en la presencia de diversos lenguajes en interacción que dotan de complejidad y dinamismo a un sistema (véase el capítulo de Mirko Lampis); también podría tomarse como resolución la noción matemática de *ortogonalidad*, llevándola a su máximo virtuosismo al utilizar dominios alejados conceptualmente (en el capítulo de Javier Moreno).

Mencionábamos anteriormente la dinámica tensional entre consciencia e inconsciencia en el surgimiento de la idea repentina. Cabría quizás pensar que lo subitáneo juega en detrimento de la disciplina; sin embargo el presentimiento de Henri Poincaré, que se cruza en un gran número de ensayos (véanse las aporaciones de Laurence Dahan-Gaida, Carlos López de Silanes de Miguel, Javier Moreno, Sylvie Catellin y Francisco González Fernández) y que sería compartido por Paul Valéry y Arthur Koestler, si bien establecía el inconsciente como laboratorio en el que se exploran cuantiosas combinaciones de ideas, reservaba para un trabajo lúcido preliminar, la posibilidad misma del ingenio y, a un posterior análisis sosegado, el acierto total de la perspicacia.

En relación a por qué algunos contenidos y no otros despiertan en la consciencia, el científico francés establecerá un criterio de sensibilidad estética. También a la percepción, pero esta vez del contexto externo del sujeto pensante, apuntan los psicólogos Kounios y Beeman, como movimiento decisivo para cruzar el umbral inconsciente-consciente o la *transición de fase* en la terminología de Stanislas Dehaene. Tal y como recoge Amelia Gamoneda en “Eureka y epifanía. Diluciones cognitivas y poéticas”, a una actividad perceptiva ágil y sin estímulo preciso, le sigue “una clausura breve del cerebro a ese entorno [...] que desencadena la extracción consciente de lo que las operaciones inconscientes consiguen favorecer” (pp. 55-56). En la primera parte de su estudio y en la óptica de las ciencias cognitivas actuales, Gamoneda predica en términos de vivencia íntima y corporal esa efervescencia conceptual que se esconde para la consciencia: “la idea trae consigo (sin hacerlo notar) algo del contexto experiencial de ese mismo sujeto: un modo físico y emocional de estar en el mundo y conocerlo” (p. 48) que reorganiza la racionalidad. Por ello, en “Negro sobre blanco. Intuición y epifanía en los signos”, Carlos López de Silanes de Miguel plantea que

“tal vez debiéramos decir que la mente es una propiedad emergente del mundo, radicada en el cerebro tanto como en el átomo, o en el árbol o en la estrella” (pp. 80-81). López de Silanes examina también la naturaleza opuesta entre la predicción e intuición: si la primera se sustenta en la capacidad anticipativa del cerebro, gracias a la detección de patrones de regularidad en nuestro contacto con el mundo —Gamonedá, en un reconocimiento de esta inteligencia, dirá que es una “actividad epifánica de nivel discreto”—; la segunda, aunque tiene en cuenta estas referencias, no presupone nada con ellas. Es más, coincidirán Gamonedá y López de Silanes, en que en la intuición uno se despega de esta regularidad que necesita nuestra supervivencia.

La agudeza de las epifanías viene motivada por el mecanismo relacional al que apuntaría Claude Bernard (véanse los textos de Dahan-Gaida y Catellin), que en Roger Caillois se recoge como *coherencias azarosas* (cf. Dahan-Gaida), en Valéry como *ley de continuidad* (cf. Moreno) y que de modo más generalizado conocemos como analogía¹. Este concepto matemático, no ha de entenderse ya bajo el principio de proporcionalidad que establecía Aristóteles, sino que, tal y como propone Gamonedá, ahora es creativa y, como tal, echa mano de la cognición corporizada del sujeto y de sus categorizaciones, pudiendo emerger propiedades que no estaban forzosamente ni en el término fuente ni en el meta (pp. 58-60). Como también vislumbrase Poincaré, la intuición *se sabe* como solución directa a un problema, y lo hace, como apunta Dahan-Gaida, desde “la totalidad del procedimiento como unidad” (p. 36); por lo que en muchas ocasiones, como completa Gamonedá, “sólo un proceso analítico posterior logra reconstruir de modo consciente la analogía” (p. 59).

Una comprensión de la epifanía como resultado de la experiencia del individuo se transluce también en el ámbito de la semiótica y en el concepto de *abducción* de Peirce, pues como refieren Mirko Lampis y Laurence Dahan-Gaida se trata de una inferencia donde cooperan la lógica del razonamiento con otros procesos psíquicos que no son plenamente conscientes. Lampis recorrerá en “Creatividad, cultura y lógica abductiva”, el proceso creativo de Lotman —asegurado gracias a la *heterogeneidad semiótica*, la *clausura y dinamismo relacional* y la *contingencia* de sistemas— y la semiótica interpretativa de Umberto Eco. Partiendo de la abducción de Pierce, Eco plantea la interpretación como una operación donde una situación que resulta ambigua es interpretada como acontecimiento de una regla posible. Es decir, esa realidad confusa se reintegra en unas series causales al mismo tiempo que se propone como indicio de las mismas. Por ende, entran aquí en juego factores de hipótesis que revisiten tanto al proceso explicativo como a aquello que lo enuncia.

¹ Recordamos al lector que en la analogía se centra el anterior volumen de ensayos editado por Amelia Gamonedá: *Espectro de la analogía. Literatura & ciencia* (Madrid, Abada Editores, 2015).

Será esta capacidad por parte de un sujeto para distinguir algo como *extraño*, como significativamente informativo —aunque en un primer momento el significado esté todavía indeterminado—, lo que lleve a Dahan-Gaida a emparentar la abducción con la serendipia. Este último concepto, eje del texto de Catellin —“La serendipia, motor del descubrimiento”— incluye en sus confines el azar como componente. Azar no entendido, sin embargo, en una acepción restringida que denote pasividad por parte del sujeto, sino como fuerza que realce una doble habilidad suya: la de sorprenderse ante posibles elementos expresivos y la de proponerles una razón de ser. Como si la serendipia constituyese —tal y como recuerda Dahan Gaida a Cédric Villani (p. 24)— el máximo estadio de la *impregnación* en donde, ya no se trata de que un campo de investigación determinado sea identitario o constitutivo de individuo concreto, sino que es el propio carácter curioso inseparable de la actividad investigadora el que lo es.

Del mismo modo, Catellin resaltaré la dimensión narrativa de todo hallazgo: “descubrir implica decirse a uno mismo el descubrimiento” (p. 206) y ve la popularidad que conoce actualmente el término *serendipia* como sintomática del “[...] males-tar que sienten los investigadores frente a las transformaciones contemporáneas de las condiciones de investigación” (p. 192). Precisamente, los relatos más recientes a propósito del curso investigador tienen como desarrollo el capítulo de Germán Sierra, “Un ensordecedor crepitar de eureka”: de la singularidad del artista romántico; pasando por aquellos —Benjamin— que atribuían a los avances técnicos en el proceso de producción, la pérdida de excepcionalidad artística; siguiendo con Baudelaire y Valéry que, contrariamente, veían en la tecnología un posible aliado; y desembocando en un contexto actual que no admite entre sus engranajes institucionalizados una dimensión subjetiva, flexible, espontánea y creativa como es la epifanía. Para reanimarla y revertir la situación, Sierra abogará por la *antipraxis*, en el sentido que le confiere Vince Garton: “evitar la sincronización apriorística de la acción y, por tanto, la predefinición de objetivos estéticos, técnicos o políticos” (p. 155).

En el volumen, la crítica literaria contará también con un peso considerable, notablemente en los dos últimos capítulos, pues la literatura constituye una de las posibles materializaciones de todo lo que venimos diciendo. En su trabajo “*Aesthesis* de la subitaneidad moderna: Bohrer y la elusión de la referencia metafísica”, Pedro Serra retoma las consideraciones de Bohrer a propósito de la modernidad literaria. En la tesis del estudioso alemán, lo moderno es aquello que instaaura el instante —en lo que éste tiene de súbito y repentino— como modelo relacional; un instante que se inclina hacia apreciaciones perceptivas y potencia una fenomenología de la sensación al mismo tiempo que evita cualquier referencia metafísica. Concluirá Serra que esta indistinción entre afirmar o infirmar un contenido cualquiera es “propiamente lo estético en el arte”; esta ficción del instante de Bohrer “es lo propiamente utópico de la dimensión estética del arte moderno” (p. 225).

Precisamente, el texto que cierra el libro presentará, con un abordaje epistemocrítico, a uno de los autores esenciales del modernismo: Marcel Proust. En “El universo en una taza de té: la ciencia y el zen de Proust”, Francisco González Fernández acierta a ver en el célebre pasaje de la magdalena y el té una síntesis de las influencias del escritor francés: lógica y occidentalismo en la primera, contemplación y orientalismo en el segundo. González se aproxima minuciosamente a las influencias —Henri Poincaré, Isaac Newton o James Watt— que atraviesan esta obra inagotable de una manera temática (el mismo té que Newton, el mismo estribo de Poincaré), semántica (un elemento, el té, como disparador de otro perdido en la memoria, al igual que Newton; el café negro o el movimiento del pie, en su contacto con otro elemento, como una fuente relacional de ideas tal y como sucedía para Poincaré) e incluso estilística (la narración de un momento epifánico sirviéndose de las mismas palabras que el matemático).

Como demuestra González, Proust —y por extensión también Poincaré— exhibiría en sus relatos una afinidad con las enseñanzas del budismo zen, concretamente con el momento de iluminación (*Satori*). Catellin también se acerca a la literatura para señalar, en su caso, el origen literario de la serendipia. *Los tres príncipes de Serendip* es un cuento persa, reescrito por Walpole y adaptado por Voltaire, del que derivan tanto el propio término —antiguo nombre que recibía la ciudad de Ceilán— como su procedimiento —las inferencias que realizan ciertos personajes en la narración.

Hasta aquí se hace evidente una doble intersección interdependiente que subyace en el eureka: la de dos contenidos de vínculo analógico y la de estos y el lenguaje. Con el signo, y con el carácter alucinatorio del mismo —pues se adelanta a lo sensorial— que indica López de Silanes, pareciera que el ser humano intenta contrarrestar la complejidad del mundo, pues nos apropiamos de ciertos significados —al decir, por ejemplo que un objeto es de una determinada manera— y proponemos significantes —“yo”— para simplificar realidades de las que no alcanzamos a ver todas sus implicaciones. En este sentido, la poesía puede proponerse como ejercicio que, siendo lingüístico y poniendo un especial empeño en serlo —pues da forma a experiencias que no pasan por el lenguaje, como los *qualia* y las emociones— hace de su foco aquello que más le pertenece al ser humano: el trabajo analógico inconsciente basado en una cognición corporizada que ya hemos evocado. Amelia Gamoneda, al mismo tiempo que enuncia esto, lo analiza a través de las poéticas de Bernard Noël, Philippe Jaccottet y Claudio Rodríguez.

Del centro poético, la metáfora, se ocupará a su vez Javier Moreno, que propone el Axioma de Fundación como la raíz ontológica de ésta. Dicha proposición postula la existencia, dentro de todo conjunto, de un elemento desconocido. Precisamente, en la metáfora, esa analogía abreviada, un término es predicado en función de este elemento extraño, por lo que la razón de semejanza está pendiente de interpre-

tación. El pensador y el poeta, dice Moreno, “encuentra[n] una grieta en uno de esos seres, un elemento que le pertenece, pero que no está incluido” (p. 185). La metáfora representa la confluencia de dos sistemas de referencia (p. 171), a los que habría que sumar el sentido literal y el sentido figurado de toda metáfora consolidada. Por esto mismo, Amelia Gamoneda la ve como un trayecto inacabado (p. 64).

Ante lo dicho hasta aquí, que representa solo algunos de los nudos que dan muestra del atractivo del libro, de *Idea súbita. Ensayos de epifanía creativa* solo queda subrayar el deleite del lector ante un proceder marcado por el rigor y la calidad y un estilo impregnado por las resonancias: entre pensadores que asoman o se dejan intuir en los sucesivos capítulos; entre la propia experiencia del lector en materia de hallazgos y las exposiciones que aquí figuran; entre las propias disciplinas que cultiva el intelecto y que dejan entrever que, al final, parece ser que lo único que precisa el ser humano —en sus distintas posiciones de crítico, escritor, científico, lector etc.— es comunicar ciertas zonas inundadas de significado de las que ni él mismo es del todo consciente, con la esperanza de que alguien le acompañe.